KAFKA OCH DET KAFKAESKA.

AV KAJ BERNHARD GENELL

"Om man skulle välja
en konstnär , som stod närmast att ha
amma relation till vår tid som Dante och
Shakespeare hade till sin, så är Kafka den
som man först skulle komma att tänka på."

W. H. Auden, 1941.

INNEHÅLL.

I texten använda förkortningar:

P. = Processen.- / Der Prozeß, Nördlingen, 1990 .

PApp.= *Processen*.- / *Der Prozeß*. Apparatband. Nördlingen, 1990.

S.= *Slottet*.- / *Das Schloß*. Frankfurt am Main, 2008.

SApp.= *Das Schloß*. Frankf. am Main, 1983, Apparatband.

A.= *Amerika*.- / *Der Verschollene*, Fr. am Main, 2013.

SErz.= *Sämtliche Erzåhlungen*. Fr. am Main, 1987.

F.= *Förvandlingen*. i : *Sämtliche Erzählungen*. ss. 56-100.

HadL.= *Högtidförberedelser på landet*. - / *Hochzietzvorbereitungen aud dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, Hamburg, 1980

BeK.= *Beskrivning av en kamp*. - / *Beschreibung eines Kampfes und andere Prosa aus dem Nachlass*. In der Fassung der Handschrift. Fr. am Main, 1993.

BraM.= *Briefe an Milena*. Frankfurt am Main, 2004.

BradV.= *Brief an den Vater*. (1932).(i : *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass.* Fr. am Main. 2004. ss.119-163.)

T.= *Tagebücher*, Band I-III. Frankfurt am Main, 2008.

Br. I-IV.= *Briefe.* I-IV. Frankfurt am Main, 1999.

INLEDNING: KAFKA - EN UNIK DIKTARE.

VID TANKEN PÅ ATT SKRIVA en bok om Franz Kafka och kafkabegreppet är det svårt att inte med detsamma bli belägrad av tanken på motsättningar. Hos och kring denne författare, en av vår tids mest berömda och egenartade, tycks det finnas dynamiska motsättningar i överflöd. Det är inte bara så, att liv och verk tillsammans bildar en bestämmande motsättning. Det finns även en intensiv dialektik runt Kafka, det fanns en gång motsättningar i den livsmiljö han växte upp i, motsättningar i det liv han levde, och det finns, analogt, ett flertal dominanta, determinerande, unika, ofta ironiska dynamiska dialektiker i hans verk. Ofta tycks dessa som en spricka tvärs igenom, genom vilken ljus stötvis sipprar. Alltihop i dessa verk är kringgärdat av och sprunget ur stora motsättningar, allt lever av dem. Delvis just det är man nödd och lockad att skriva om, vid skrivande om honom.

I detta sjudande fält fanns bl.a. den tyska litteraturen som sådan mitt upp i. Den tyskspråkiga litteraturen, som han med sina alter bidrog till – han behärskade inte Tjeckiska nog bra - var dåförtiden rik i Prag, men det skulle ju bli så, att det snart, efter 1945, nästan inte fanns någon sådan litteratur alls kvar i denna stad.[i] Den skulle försvinna helt. Vi granskar emellertid här ett författarskap frambragt i en annan omvälvande tid, mellan 1910-1924, delvis inom en ålderdomlig habsburgsk hegemoni, och dennas definitiva implosion. Det är likaså den tid när det ”absoluta kriget” bröt in över världen. Och det var också bland allt annat Freuds tid. Freuds betydelse för Kafka är helt avgörande. Kafka nämner emellertid Freud explicit mycket sparsamt.

Under Kafkas tidiga skapande år trädde också marxismen vidare in som en stark politisk kraft i Väst- och Centraleuropa. Industrialism och urbanisering kom hand i hand. För statsapparaterna kom både urbanisering, teknikutveckling och de sociala åtagandena att öka mängden byråkrati och institutioner på ett accelererande sätt. Media och kommunikationer växte till sig med en enorm kraft. Moderniteten kom störtande fram över Europa. Framtidstro och skepsis böljande fram och åter. Moderniteten själv, som omfattades som en slags tidens dimfigur, fick en egenartad konstnärlig och kulturell skugga med enorma mängder av schatteringar. Det författarskap vi studerar är frambragt i just moderniteten men i en liten enklav i Europas mitt, där judar levde segregerade, men där de ändå var en vital och skapande del av moderniteten. Kombinationen av välutbildade människor och en segregerad miljö har ju genom sekler ofta visat sig gynnsamt för kreativitet. [ii]

====================

Jag centrerar i denna bok frågorna kring det kafkaeska och kring *uniciteten* i Kafkas verk, och kring frågan ”hur han gjorde” för att skapa det kafkaeska och allt det som sedan kommit att kallas för ”kafkabegreppet” eller ”det kafkaartade”. Via ett skärskådande av uniciteten kan man nå så långt, att man ser vad det är som *förenar* det, som Kafka skrev, med annan litteratur i nuet och i traditionen. Detta skulle alltså vara ett sätt att nu bättre placera in Kafka i litteraturhistorien, där Kafka egentligen inte alls hittills är placerad någonstans.

I den globala världen har han emellertid redan intagit sin plats. Han har till och med alltså blivit ett "begrepp", en eponym : Ex." Det var lite ´kafka´ över det hela!"; ”Det blev ett rent kafkascenario.”; ”Helt kafkaartat !”; ” *Kafkaesque*! ”. Så kan man säga, att jag här (delvis) också är ute efter - om inte efter ursprunget till en idé, så efter *ursprunget till ett begrepp* -

lika mycket som jag söker essensen i en stil! Jag försöker förena frågan om hur Kafka gjorde, hur Kafka skrev, med att främst sätta just ”det kafkaeska” som *beskrivning* av vad han gjorde, vad han skrev. Det ”kafkaeska” är *avseendet jag söker*. Det ”kafkaeska” är dock inte stilen, vilken rimligen är ”kafkaisk”. Så har jag åtagit mig två svåra uppgifter, (x) vad är det ”kafkaeska”, som han gjorde, skapade, och (y) hur gjorde han för att skapa det?

Tittar man närmare på författarskapet så kan man komma att anse att bara en del av författarskapet riktigt passar in under termen ”kafkaeskt”. Jag koncentrerar mig främst på den del som passar in under benämningen. Och hur i all sin dar kom nu begreppet ”kafkaartat” och ”kafka” till? Man kan säga, att ett bevis för att denna upplevelse inte *de facto* går att beskriva, är *kanske* just det, att denna upplevelse har skapat ett eget ord, begrepp, ”kafka”, avlett av egennamnet ”Kafka” i.e. ”kafkaartat, ”lite kafka”, ”*kafkaesque*”, o.s.v. . Vi har, kollektivt med detta begrepp i viss mån skapat en extension av vår upplevelse(-förmåga), just i skapandet av denna term. Termen är, i sig, intetsägande, liknar inget, då den enbart hänvisar till upphovsmannen. Begreppet ”kafka” (eller ”Kafka”) har vissa likheter med metafysiska begrepp, i det att den både är tautolog och suddig, men att vi intuitivt inom vår kultur ändå successivt har interioriserat en *allmän* betydelse i den. Det tycks här dock, om vi tänker på, att begreppet avser beskriva *ett fiktivt universum*, Kafkas, röra sig om ett begrepp som i mycket betecknar en närmast *ontologisk* sfär, och som om det famösa begreppet ”kafkaartat” kunde stå vid sidan om kategorier som ”övernaturligt”, ”apokalyptiskt”, ”helvetiskt”, ”paradisiskt”. Den enda motsvarigheten, med en något liknande ”tyngd”, som har med modern litteratur och litterära universa att göra, är kanske ”orwellskt”, - med alla olikheter som finns mellan dessa begrepp i extension och grad av klarhet. Vi har här att göra med inte bara ideologiska ting, men ”verkuniversala”, - då alltså fiktionsontologiska. Begreppet ”*kafka*”s extension består nog också väsentligen i det, att det är *likt* en pågående fråga. Vi

skall se, att denna i viss mån är en öppen fråga, och på vilket sätt den är det.

Om man vill klargöra världen och söka *undanröja mystifikationer*, som ju står i vägen för förståelse av världen, - vilket man ju vill - så kan man otvivelaktigt ge sig på begreppet ”kafkaesk” som ju – det håller alla med om - används lite slarvigt: man blir ju inte mycket klokare om man står inför en samhällsföreteelse, som av någon blir benämnd ”kafkaartad”, om inte denne någon kan förklara något om ”kafkaartadheten”. Ordet ”kafkaartad” blir närmast synonymt med … *groteskt+oförklarligt*.

Vad jag skriver här – i detta manus – är alltså mycket till för att lösa upp denna föreställning och föra sakernas tillstånd dithän att man kan få bort ordet ”kafkaartad” som synonym till något sådant förenklat och uppenbart felaktigt som ”grotesk+oförklarlig”, och få det till något mer substantiellt och med en mer verksam, preciserad innebörd – med en genes. Då – om jag lyckas med detta – så har jag lyckats ”befria världen” ifrån en mystifikation och dessutom förhoppningsvis bringat ytterligare ”positiv” kunskap till världen. Kanske kan begreppet få en mer solid innebörd?

Detta kan jag uppnå, genom att svara på frågan: vad var det egentligen som Kafka ”gjorde”? D.v.s. det för just Kafka, som författare, helt särpräglade. Man skulle då t.ex. inte längre kunna gömma undan t.ex. egendomliga samhälleliga tillstånd bakom ett oförklarligt begrepp, men måste faktiskt se till, vad som faktiskt ligger i det föregivet kafkaartade.

Således är denna bok inte enbart riktad till kafkaister, men även till dem som söker begripa samhällen.

Som inledande exempel på det problematiska kan vi – ur ett rikt material - ta fram Fredrick R. Karls uppfattning av begreppet ”kafka”. FRK har låtit ge ut en massiv bok om FK: *Franz Kafka : Representative man*. I *New York Times* skriver I. Edwards i en recension av just denna bok, där F.R. Karl, menar

att ordet ”kafkaesque” är missbrukat, och felaktigt ungefärligt jämställt med begreppet ”absurt”…. :

”*Så*, vad exakt menas då med adjektivet ”kafkaeskt”? (/ *kafkaesque* /) Och varför tror Frederick R. Karl, författare till en utförlig kritisk biografi om Franz Kafka, att ordet är lika missbrukat, som det är brukat ? Kafka är den ende nittonhundratalsförfattare vars namn har ´trätt in i språket på ett sätt som ingen annan författare har´, säger Karl. Men ´vad jag är emot är, när nån skall ta en buss, och i det han finner att alla bussar har slutat gå, säger att det är kafkaeskt. Det är det inte.` `Vad som är kafkaeskt´, säger han i en intervju i sin Manhattanlägenhet´, är när du träder in i en övernaturlig värld i vilken alla dina kontrollmönster, alla dina planer, hela sättet du har konfigurerat ditt eget uppförande börjar falla sönder, när du finner dig själv stå emot en kraft som inte stödjer det sätt du uppfattar världen´. Du ger inte upp, du lägger dig inte ner och dör. Vad du gör är att kämpa emot det med precis allt du har. Men givetvis har du inte en chans. Det är kafkaeskt.”

(I. Edwards) [iii]

Har nu F.R. Karl träffat rätt i vad som refereras här? Som vi märker är han inne på ”effekten” – den unika - av Kafkas verk. Men han talar *inte om* hur Kafka *gör*. Inte heller beskriver han ju *hela* effekten. Han kommer i stället med …en liknelse. Det är naturligtvis också så, att F.R. Karl söker pådyvla andra sin egen uppfattning av vad det *kafkaeska* är, när det nu självklart är något som var och en måste få avgöra själv! Man kan ju inte korrigera (!) en faktisk, subjektiv upplevelse. F.R. Karl inser inte att han i detta sammanhang faktiskt bara, i sin egen subjektivitet, ersätter en mystisk uppfattning med en annan. (Enligt det retoriska mönstret: ”Så är det (ju) inte! *Så här är det* (*egentligen*) !”)

Vi kan idag t.ex. på ett konstruktivt sätt - t.ex. i dagligt samtal - använda figuren *Don Quixote*. Det råder en viss klarhet

– mitt i den ”underbara mystiken” – beträffande denne magre riddare, och beträffande ”*don quixotteri*”, vilket är mer än en genreterm, men som också ibland beskriver en viss avgränsad typ av ”vansinne”. En dag i framtiden kanske *Josef K.* kan framstå lika klart, laddad med en mer distinkt innebörd, skild från den idag skäligen diffusa.[iv] Detta vet vi inte! Man kan också se begreppet ”*kafka*” och ”*kafkaartat*” som en litterär genreterm – detta, trots att det inte alls *är klart*, att det finns en sådan genre. T.ex. Jakob Schott påstår emellertid att så är fallet, i en avhandling:

”I ljuset av hennes kritiska verk, brukas i det andra kapitlet Roberts insikter i läsandet av två romaner som tillhör en Kafkaesque tradition. I *Dans le labyrinthe* och *Aminadab* undersöker jag genre, retorik och det problematiska tolkningssättet.”[v]

Då skulle alltså Schott anse, genom att använda ”Roberts insikter”[vi], att Maurice Blanchots romaner *Dans le labyrinthe* och *Aminadab* är exempel på sådana böcker. Sant är ju att Blanchot verkligen sysslat mycket med, och skrivit om Kafka, men att dessa romaner, såsom den tidiga *Thomas l´obscure*, skulle tillhöra en sådan föregiven genre är, menar jag då, inte upplysande, åt något håll. Mycket kan anföras emot ett sådant syn/ett sådant skrivsätt. Man kan t.o.m. hävda att ingen annan än Kafka har skrivit kafkaeskt.

Vi behandlar alltså ett författarskap, som genom delvis sin helt unika kraft faktiskt kommit att bli ett *begrepp,* och ett *vardagsord,* i vår så rika kulturhistoria, en essä – nå, en bok - om " *Kafka*". (Eg. alltså inte: Kafka .). Min studie vill se ”fenomenet Kafka”, begreppet *”kafka”* , – Kafkas författarskap - ur olika synvinklar. Kanske mest ur två: [1.] *idéhistoriskt* [filosofiskt, psykologiskt, sociologiskt] och [2.]

narratologiskt. Jag söker få fatt i begreppet *kafkaeskt* genom att söka i narratologin, genom att fråga:

> Hur skapade Kafka sina verk, hur är de byggda, så att han fick sin stil, den stil som, med sina ”grepp”, var så annorlunda allt annat inom skönlitteraturen, att den blev till ett unikt begrepp, ”Kafka”, och ”*det kafkaartade*”, Eng. o. Fra. : ”kafkaesque”, som vi ju alla, lite till mans, ”vet” vad det betyder, men inte kan definiera. (*Analysparadoxen.*)

Det är viktigt att söka rycka upp ”problemet med Kafka” från en *mystisk* sfär till en *reell*, men inte banal, där det troligen kan användas – mer än idag – för att belysa olika problem – psykologiska, samhälleliga, mänskliga. Vi söker vad som egentligen pågår, händer, i Kafkas olika verk. Effekten av ett verk är inte bara innehållet.

Många känner till Kafkas tre romaner, för att tala med Max Brod, såsom: - ”ensamhetens trilogi”, vars ofullbordade, men ändå (postumt) publicerade delar nu heter *Processen, Amerika* (*Den försvunne (Der Verschollene)* och *Slottet.* Jag behåller i denna skrift titlarna *Processen* (satt av Kafka) och *Amerika*, eftersom jag gillar den, och för att den genom åren vunnit en viss terräng, och titeln *Slottet*. Bekant är också, att hans önskan, som formulerades under hans långa sjukdomstid, var, att alla hans papper skulle brännas, att Max Brod skulle bränna bl.a. romanutkasten (och alla efterlämnade papper), något som denne dock icke alls gjorde. Ett val i ett moraliskt dilemma. Under senare tid har affärerna med originalmanuskripten, - de som ännu finns - nu värda enorma summor pengar, blivit en historia, en hel "cirkus" alldeles för sig, en juridisk och ekonomisk cirkus, roterande nu kring ordval i Max Brods testamente och kring legala frågor angående personers, biblioteks och staters äganderätt till konstobjekt. Man har också menat, att Kafkas uttalanden i frågorna kring förstörandet av manuskripten inte alltid var helt entydiga. De yttrades ju också under stark inre press i det

utsatta läge han nu befann sig: 1923- 1924 kunde endast ett mirakel (under dåvarande förhållanden inom medicinen) rädda hans liv.

Processen är en ovanlig roman. Andra litterära mästerverk tvingar inte -, i sina respektive komplexiteter, sin läsare till samma slags ovanliga anspänning och förtvivlade försök till anpassning, som *Processen* gör: Man måste nästan *överträffa sig själv* för att läsa, och för att alls ha *LÄST Processen*, för att ha gjort annat än att ha läst den i sin halvhet ! Bortseende från att den eg. bara är en torso. Den erbjuder svårigheter. Den är i detta likt t.ex. filosofi, utan att alls vara det! Den bjuder motstånd. Man är kanske alltid tvungen att läsa om den, om och om och om igen. Som om den vore en slags evig barndom, eller hörde dit.

Kafkas verk må alltså vara typiskt för den tid, 1900-talet, som ligger alltför nära för att kunna riktigt betraktas. Men vi försöker ändå i alla fall ofta att se på den genom begreppet "modernism". Franz Kafkas *Processen*, är den då inte något av det "litterära konstruktionens", modernismens, det moderna experimentets klassiker, eller - förmodligen därjämte rätt - den litterära paradoxens klassiker (…vid sidan av Swifts *Gullivers resor*, Lewis Carolls *Alice i Underlandet* och Kierkegaards *Gjentagelsen*, Prousts *På spaning efter den tid som flytt* och Samuel Becketts *Molloy ….*) ? Den är den bok, som ingen läser, utan att tvingas vrida sin tanke lite ur led; en bok, som man inte, på ett vettigt sätt, alls kan redogöra för innehållet i. Man kan inte på något sätt alls referera *Processen* ! Inte utan att göra den stor orättvisa. Många har skrivit böcker, som *de själva uttryckligen* påstått inte går att referera, t.ex. Adorno och Blanchot, - båda möter vi i det följande – men det är nog så, att dessas böcker är mycket möjligare att referera i jämförelse med Kafkas. Kafkaverket kan inte refereras. Med *Alice i Underlandet*, till exempel, är det ju dessutom så, att den mycket bättre låter sig refereras än *Processen*, och att man t.ex. bättre kan göra teater av den, att den mer *innehåller* paradoxer, än

utgörs av sådana, eller en sådan, vilket senare är en lämpligare karaktäristik av *Processen*. Men dock ändå inte särskilt träffande, vid närmare påseende, som vi skall se… .

Vi tänker också på om Kafka rimligen kan inrangeras i raden av *tragöder*? Det finns – kan man tycka … - tragiska inslag i verk som *Förvandlingen, Processen* och *Amerika* , - för att nämna några verk. Vad är det då som (i verken) gör, att Kafka här närmar sig *det klassiskt tragiska*: i vad är verken tragiska, i vad är de något helt annat? Ty ingen nöjer sig med karaktäristiken: tragedi.. Och vad är själva det tragiska, - i sig? Det ”kafkaartade” har kanske främst *inte* ett tragiskt inslag, men det har ändå ett sådant, kan man intuitivt känna. Jämförelseobjektet här – vad gäller t.ex. *Processen* - blir ofta Sofokles´ *Kung Oidipus*. Med … ”en skuldlös skuld” H. Marcuse[vii]. *Det tragiska* är en *kategori* vari Kafkas verk kan ingå, men är det den kategori som är mest väsentlig ? Det tragiska har sin förklaringsgrund främst i förhållande till estetiska konflikter[viii], eller till religiöst tänkande, eller bristen på sådant, - i förhållande till upplevelse av ödet, och ödets spel och grymhet. Det är alltså en bestämning som står i relation till en frånvaro av t.ex. en kristen tro, med betoning på en slags omedelbar ”hednisk” sådan. En ”modern hedning” kan ju s.a.s. vara benägen att tro på ödet, likaväl som den antikens grek, som dock faktiskt hade en gudinna, *Hermiomene*, som var chef för det ”fögderiet”…

Vissa vill se Kafka som *komiker*. Så kan man se svårigheterna med det hela, ännu en gång. (Jfr. Deleuze/Guattari, ”Det finns faktiskt ett Kafkas skratt, ett rätt så lyckligt skratt, /…./.”, [ix]). Det är dock svårt att se den kategoriseringen som något annat än en vinkling i förbifarten.

Med Kafkas romaner är det mycket underligt, att de kunnat bli klassiker, när så många människor hävdar, att de alls inte förstår dem. ”Rena ofoget.”, tyckte den rättframme Bertolt Brecht om Kafkas böcker. Och det gällde då formen, ”form”, som Brecht såg den. "Bilderna är ju bra, men resten är rena

ofoget.", sa Brecht, närmare bestämt. Jämför den sensitive Walter Benjamins essä i *Illusions* om Kafka. Men Brecht sökte dock sannerligen läsa Kafka, och diskuterade ingående tolkningar av Kafkas verk med Benjamin. Så avvisade alltså icke Brecht alls Kafka. En knappt läsbar bok, alltså, denna *Processen*.

En tanke i detta sammanhang är givetvis den, att en roman som *Processen* kommit att stå som klassiker, i sin gåtfullhet, i en värld, "moderniteten", - som vi heller inte riktigt kunnat förstå på samma sätt, som vi tyckt oss förstå den värld, som fanns före första världskriget. [x] Det finns ju också samtida paralleller, vad gäller gåtfullhet och strukturell komplexitet i litterära och flera konstnärliga riktningar, som uppkom ungefär vid samma kritiska tid som *Processen*, - som vi alla känner till i Expressionism, dadaism, absurdism, surrealism.

Det är sannerligen inte många författare vars eftervärld fått uppleva, att deras namn blivit, nära nog världen över, identiskt med en företeelse, ett läge, eller en stämning eller personlighet. Man talar numera ogenerat och naturligt – men samtidigt som i *införståddhetens* varma gemensakp - om att: "Det var lite Kafka över det hela" i t.ex. Ryssland, Japan, USA, Frankrike och i Sverige. Detta är mystiskt.

Här följer nu, i det ni kommer att läsa, en studie som söker belysa *det kafkaeska* genom Kafkas tre romaner, vars titlar ni säkert alla kan, samt *Förvandlingen*, (lång-novellen/kortromanen), *En läkare på landet* och *Domen*, jämte några ytterligare distinkt betydelsefulla noveller, samt diskutera något kring den unicitet, som dessa verk äger, utan att – vad jag tror - upprepa i onödan vad andra har uttryckt.

För somliga utgör läsandet av verk av Kafkas verk nu en explicit !!!! *omöjlighet*: Albert Einstein – för att ta en i detta sammanhang helt prestigelös läsare… - lämnade tillbaka till en vän, som lånat honom en bok av Kafka, boken med orden: "Jag har inte kunnat läsa den. Den mänskliga anden är inte nog

komplicerad för att kunna förstå den.".Man har alltså i allmänhet svårt att begripa vad hans berättelser ”handlar om”, trots att de fångar läsaren, och att de ofta är sannskyldiga ”page-turners”, och trots att man alltså faktiskt vanligen ofta läser ut de tre romanerna, fascinerad, till sista bokstaven. Att denna fascination framstår som svårförklarad, ja nästan mystisk, det är understruket av många.

Många är de kulturspersonligheter och tänkare som har avstått från att yttra något alls om Kafka, trots att de varit väl medvetna om Kafkas existens och betydelse. Till dem hör inte bara Einstein, men även annars flitiga kommentator av männsikan och männsikans kulturgärningar som t.ex. Freud och Jaques Lacan.

==========================

En mindre biografi och en kort historisk bakgrund är här motiverad av det skälet, att *det unika* i Kafkas författarskap, såväl som *det kafkaeska*, till stor del är av en tidsbunden natur. Kafkas verk kunde inte ha skrivits på 1600-talet; inte heller år 2018. Dessa är inte bara tidsligt, men också rumsligt bundna: de kunde alltså knappast ha skrivits i New York, i Kanton, i Rio de Janeiro eller i Kista. Därav har jag dragit slutsatsen, att det är viktigt att ha med en sådan första historisk del, som mestadels är *en relativt enkel biografisk skiss*. För dem, som är intresserade, finns i texten referenser till otaliga, mycket bra, exklusiva biografier.

KAP I. BAKGRUND. PRAG PÅ KAFKAS TID.

Man har länge genom åren diskuterat biografins möjlighet/omöjlighet. Säkert är i alla fall att biografin tillhör de mer ”osäkra” vetenskaperna. Robert Louis Stevensson inrangerade den bland de allra *lägsta*. Vad kan man veta om en annan människa? Detta har många frågat sig, bl.a. Jean-Paul Sartre, - jämför ovan - bland annat i förhållande till Baudelaire och Gustave Flaubert.

" Biografins möjlighet ligger i empatin ", skriver kafkabiografen Reiner Stach, optimistiskt. Det, som jag själv här skriver här, måste – som allt som rör biografi och historiska skildringar - präglas av ett stort mått av gissningar. Förvånande och roligt med tanke på det öde som väntade Kafkas byrålådemanus är det faktum, att Kafka, själv, en gång planerade en självbiografi.

==

Först något om den komplicerade historiskt-sociala och historiskt-kulturella bakgrund, mot vilken Franz Kafkas verk i vilket fall som helst måste ses, sekelskiftet 1800-1900 i Prag, en provinshuvudstad i den Österrikisk - Ungerska dubbelmonarkin. Dubbelmonarkin var stor, och omfattade år 1900 så mycket som vad vi nu skulle benämna femton olika nationaliteter. Österrike och övriga lydländer inom imperiet styrdes ju ända sedan 1848 av Kejsar Franz Joseph, och denne skulle komma att i sextioåtta år styra sitt rike, som enligt bedömare hade en ”klerikal-liberal” karaktär och under vars skenbara oföränderlighets yta det kokade – kanske främst i det centrala och förmögna Wien - av allehanda idéer inom politikens, vetenskapens och kulturens område.

Prag ligger - grundad redan på 700-talet av en viss drottning Libuse - på ömse sidor av Moldau, en biflod till Elbe, på ett ställe där Moldaus floddal är som allra bredast. Staden ligger nästan exakt mitt i det dåtida Böhmen - nuvarande Tjeckien. I en vy i ord över Prag år1900 kunde vi se följande: Åtta broar, bland den Karlsbrücke, byggd på 1300-talet, prydd

med 30 helgonstatyer, som vackra och tunga korsar floden.mängder av gotiska kyrkor och större byggnader pryder staden. På den vänstra stranden, som är brantast, ligger borgen *Hradschin*[xi], de böhmiska kungarnas väldiga palats, som är det dominerande blickfånget, mäktigt överskuggande staden. Hradschinborgen – den väldiga - ligger bakom Kleinseite och är byggd i oregelbunden, och i vaterad stil, d.v.s. med stöttande byggnadsdelar. Denna mycket ofta - genom långliga tider - tillbyggda borg har hela sjuhundraelva rum. Invid borgen - norr om finns en ravin, Hirschgraben, och på andra sidan denna ligger slottsträdgården med *Villa Belvedere*, byggd på 1500-talet, redan på Tycho Brahes och Kopernicus´ tid, Brahe som ligger begraven i Prag. Från borgen skjuter man sedan länge av uråldrig sed kanonsalut för att hälsa det nya året välkommet. Så ock på Kafkas tid. På högra stranden är flackare bebyggelse. Centrum upptar, när Kafka lever där, åtta stadsdelar: på den högra stranden, benämnda Altstadt - ”Gamla stan” -, Josephstadt, Neustadt, Vysurad, och Lieben, samt påden vnstra Kleinseite, Hradschin, och Holesovnic-Bubna. Runt om ligger förstäder, och staden är den tredje största i monarkin. Altstadt är den tätast bebyggda statsdelen med ett virrvarr av krokiga gränder. Mitt i detta Altstadt ligger *Grosser ring*, vanligen kallad Altstädter Ring, en öppen plats med en minnespelare i mitten. Vid Altstädter Ring ligger rådhuset. Tyska universitetet ligger likaså här i Altstadt.. I Altstadts bebyggelse råder en trängsel och ett virrvarr av trånga gator och små innegårdar, täckta genomgångar genom husen likt dem Goethe beskriver i sin självbiografiska *Dichtung und Wahrheit* såsom ofta förekommande i dennes födelsestad, Frankfurt. Runtom Altstadt syns Josephstadt, den judiska stadsdelen, med judiska kyrkogården. Husen där är mindre. Gränderna trängre. Neustadt omger i sin tur dessa delar, och där ligger bl.a. den största tyska teatern. Förutom denna teater finns en tjeckisk nationalteater och fyra privata. [xii] Att få av dessa miljöer förekommer i igenkännbar form i Kafkas verk, kan dock redan här nämnas. I några tidiga manus förekommer hänvisningar. I övr4igt har

miljöerna en dunkel medelbar funktion via Kafkas mer omedvetna själsregioner.[xiii]

Staden var år 1900 ytterligt etniskt komplex. Befolkningen delades språkligt i c:a 35-40.000 tysktalande bland den stora majoriteten 400.000 tjeckisktalande.Dessa grupper levde i mångt o mycket separerade. Staden Prag var i Europa vid denna tid oförliknelig, då det levde skilda folkgrupper "med och mot varann"[xiv], tjecker och tyskar och judar, tjeckisk- resp. tysktalande, i samma stad. Dessa grupper var ju inte alls lika stora, de talade inte samma språk och de levde s.a.s. inte tillsammans.

Vad gäller judarna, så betraktades de inte med samma misstro i alla tider, utåt sett var de år 1900 ganska så integrerade i staden.[xv] Av hela Prags befolkning var 9 % judar detta år. Av de tysktalande i Prag var nu i sin tur i själva verket hela 2/3 judar. Totala antalet invånare i grannmetropolen Wien var ca. 1,7 miljoner, mer än 3 gånger fler än i Prag alltså. Antalet judar i Wien hade ökat från mindre än 4000 individer år 1848 till över 150.000 kring 1900. Detta kan jämföras med Prags 23.000. I Wien var klyftorna inte av den invecklade struktur som just i Prag. I Wien var som kontrast antisemitismen konstant starkare än i Prag. Wien hade också under en tid en antisemitisk borgmästare, den ökände Karl Lueger. Klasskillnaderna var enormt stora i Böhmen, liksom i hela det habsburgska riket. Man hade en relativt modern författning från 1860-talet, garanterande bl.a. allas frihet och alls lika värde och rättigheter. Till stor del sköttes förvaltningen i Prag av tysktalande, medan näringsliv och kommers sköttes av tjeckisktalande, eller i alla fall på Tjeckiska. Man gick i olika skolor, efter etnisk grupp med olika språk, och läste olika tidningar beroende på vilken grupp man tillhörde. Man arbetade ofta med distinkt olika saker i skilda yrken, gifte sig bara inom gruppen, umgicks bara inom gruppen. Man bildade här och där föreningar för försvarandet av kultur och idéer. Ju högre utbildning, desto mer föreningar! Det judiska gettot Josephstadt i Kafkas födelsestad var det största i Europa. Där

hade judar bott sedan stadens tillkomst men det hade upplösts 1848, samma år som Franz Josef I besteg Österrike-Ungerns tron. Judarna hade med gettots upplösning fått fulla medborgerligarättigheter. Till exempel hade de nu fått rättighet att ingå äktenskap, - vilket ditintills förvägrats dem. Delvis talade man här jiddisch, särskilt på landsbygden. Judarna i Böhmen var, sägs det, annars antingen tysk- eller tjeckisk-talande. Så var t.ex. Kafkas far en tjeckisktalande jude, född i södra Böhmen, medan t.ex. Freuds far Jakob var tysktalande jude och född i Mähren - nuvarande Moravien. Troligt är att Kafka inte behärskade jiddisch särskilt bra, - han levde ju i övre medelklassen - men att han dock förstod idiomet, och det framkom i ett tal han höll under senare år, att han inte fann detta blandidiom särskilt svårt, särskilt inte för en tysktalande, men att det kom naturligt, och att det inte krävde några som helst studier.

JUDARNA

Det fanns då i Prag ett starkt socioekonomiskt band mellan de två tysktalande grupperna, och detta förhindrade i någon grad antisemitismen. Denna blossade ändå, då och då , upp, särskilt i dåliga tider. Man kan här tänka på den ensartade karaktär som Prag fått kring året 1900, så att en teori om *”the triple-ghetto”* – refererande till judarnas speciella situation där - föddes. Judarna befann sig i tre avseenden avskilda: Socialt (borgerligt), rasmässigt (judisktalande) och nationellt (tyskt)..[xvi] Härur har s.k. litteraturvetare och sociologer, i många fall också ganska spekulativt, sökt härleda den speciella karaktär i person, tema och miljö , som man tycker sig finna i Franz Kafkas verk. Denna vinkel är i alla hänseenden onekligen viktig att ha i minnet. Prag var vid denna tid – genom sin långa historia som splittrad stad i Europas mitt – en märklig upplevelse för utifrån kommande. En bild sedd ur icke-tysk

synvinkel men ur fransk får man i Guillaume Appollinaires lilla berättelse om ett besök i Prag år 1905, i boken *L´Hérésiarque et Cie*. , där det berättas att nästan alla i Prag endast talade tjeckiska, och att den stora majoriteten formligen hatade den tyska delen av befolkningen, som då föregavs "suga ut" landets rikedomar. Så sågs dessa tyskar kanske i mycket – och enligt novellen - som fiender. Judarna – i sin tur – sökte oftast assimilera sig i denna tysktalande aristokrati. Judarna men kom tidvis - traditionellt företagsamma som alltid - att bilda egna föreningar och klubbar, hellre än att gå in i redan existerande o.s.v.. De etniska spänningarna i staden blommade upp mycket ofta, i demonstrationer och kravaller, till stort besvär för det kejserliga styret och satte periodvis sin prägel på staden. Prag fick, mycket beroende på detta, en depressiv prägel och staden kom delvis av de tyska invånarna att betraktas som en ”död stad”, dock inte av de kämpande tjeckiska nationalisterna, som snart nog skulle nå framgång, efter det stora kriget.[xvii]

Det gamla judiska gettot i Prag var kanske Europas största och dessutom mycket gammalt. Den judiska befolkningen har här varierat i storlek, ibland stort sett utdriven av härskare, alltid varit skild från det övriga samhället, ofta utsatt och hårt beskattad, och har en mycket lång och säregen historia innefttande särställning, diskriminering och övergrepp. Judarnas tillvaro genom alla århundraden i Prag präglas, stort sett, av en egenartad misär, dels orsakad av egna religiösa auktoriteter; man tilläts tidvis ha eget uråldrigt rättssystem, lett av rabbiner, men också av att kungen[xviii] bestämde också redan år 1551, att alla som tillhörde den judiska befolkningen i Prag, inte bara skulle bo i Gettot, men likaså bära en väl synlig gul lapp på huvudbonaden - män som kvinnor . Denna bestämmelse som fanns, i varianter vissa tider spridd i Mellaneuropa, behölls i århundraden. Josephstadt var, som skydd mot attacker från antisemiter, låst om nätterna. Var och en av de sex, eller tidvis sju portarna till denna stadsdel hade fyra nycklar, som var och en var deponerade hos olika statliga stadstjänstemän. Historien

om detta folk inneboende i Prag är i mycket en berättelse om en enastående uppfinningsrikedom och sammanhållning.

Att Prag, mot denna historiska bakgrund, - genom diverse den historiska slumpens händelser – fått en så speciell atmosfär, undgick inte dess litteratörer, vars antal växte. Tidskrifter uppkom lika snabbt som de dog. Bland den tyskspråkiga litteratur, som inte härmade den aktade klassiska tyska, fanns en stor genre, vars centrala tema var det mystiska och spöklika Prag. Begynnelsen på den genre, den mystiska, eller ”spök-litteraturen” torde vara gammal, och spåras enl. traditionen vanligen långt, långt tillbaka till den legendariske judisk-pragensiske rabbin Jehuda Loew [xix] och den av denne författade berömda fabeln om den egendomliga figuren *Golem*. Loew levde kring år 1600. *Golem*, pastischerad åtskilligt av senare pragförfattare som Gustav Meyrink och Egon Erwin Kisch, - var en gestalt av lera som i denna berättelse i alla versioner - fick liv, mystiskt, genom att en rabbi Maharal lade ett papper - med det outtalbara namnet på Gud skrivet, (papprets namn = hebr.: ”shem”),-i munnen på den.[xx].Kafka refererar troligen till legenden om *Golem* bl.a. när han ensam klagar, som han då och då gjorde, att han aldrig levat, i termer av att han är ett stycke lera, som aldrig fick liv.

Länge hade juden betraktats såsom skild från det övriga samhället i majoriteten stater i bl.a. just Mellaneuropa. Juden ansågs inte bara speciell, men även av väldigt många såsom lägre stående än de övriga medborgarna i samhället undantagandes här och där romen. Denna inställning visavis juden var inte bara ”gemene mans”, men omfattades även av vetenskapen, medicinen, antropologin m.m.samt filosofin, Fichte, Schopenhauer, Nietzsche, m.fl., samt av många av skönlitteraturens o. dramats olika skapare.

Judens ställning – som *outsider* - i Österrike och Centraleuropa vid denna tid är inträngande behandlad bl.a. av Sander L. Gilman [xxi]och i Sverige av Per Martin Meyerson[xxii]. Denna syn på juden, från det omgivande samhället, omfattade alla judar, vare sig de var heljudar eller uppblandade, troende

eller sekulära, achkenazy eller sefarder, o.s.v.. Man diskuterade ofta, särskilt under 1800-talet, judens sjukdomar, och judens särdrag. Eugenetiken var på frammarsch i stora delar av Europa. Ofta hade juden inte fulla medborgerliga rättigheter och var, hur som helst, ofta utsatt för hån och påhopp – eskalerande till förföljelser i dåliga tider. Allt detta drabbade då i olika grad t.ex. sådana judiska personer, som vi bl.a. möter i Gilmans bok, såsom t.ex. Kafka och S. Freud . Juden tillhörde – enligt den allmänna meningen – en särskild ras, och denna ras var då inte bara underlägsen, men också konkret sett fysiologiskt annorlunda, [xxiii] och mer sjuklig än den ”vanliga” (”ariska”, kristna människan, oduglig till soldatyrket m.m.. Det fördes, inte bara kring 1900, men längre tillbaka, en intensiv medicinsk debatt om judens oftast enbart föregivna fysiska handikapp. Man talade om judens svaghet i ben och fötter - plattfot, hälta, m.m.. Gymnastiken var ett frekvent debattämne i de högre samhällsklasserna. Juden ansågs ofta mindre lämpad för krigstjänst.[xxiv] Kafka blev frikallad från militärtjänst, då han ansågs för klent byggd, inte av något annat skäl. Juden ansågs ha ett antal sjukdomar i större grad än genomsnittet av befolkningen. Bl.a. diabetes och syfilis. Västjuden ansågs av många fysiologer friskare än östjuden. Somliga knöt denna skillnad till det vanligen rikliga användandet av tobak hos östjuden. Judens självbild pendlade mellan en ganska aristokratisk, och en, där man under omvärldens tryck befann sig i ett beklagligt faktiskt underläge, och i ett läge av en ständig, skiftande, osäkerhet. Detfödes av de styrande ett maktspel med och kring juden. Den judiska gruppen var dock allra oftast väl sammanhållen och byggde på ett klan- och familjetänkande. Alla judar var läskunniga, eftersom detta låg i kraven som den religiösa tillhörigheten krävde. På landsbygden kunde man dock här och där finna judar som kunde läsa, men enbart hebreiska.

Judarna i Europa tvangs ofta att byta vistelseort, och man hade på många ställen förutom Prag getton ordnade, dels för att ha kontroll över dem, dels för att skydda dem. Otvivelaktigt hade bl.a. den katolska kyrkan en stor skuld i förföljelserna av

dem, liksom även mycket idégods från kristendomen hade. I mitten av 1800-talet engagerade sig Karl Marx, i *Zur Judenfrage*, i frågan om judisk emancipation och debatterade mot Bruno Bauers skrift *Die Judenfrage* från 1844. Vi återkommer till detta.

POLITIK, TEATER, LITTERATUR.

”När tiden dog för egen hand,
var han den handen.”

Brecht om Karl Kraus [xxv]

Praguniversitetet, *Universitas Carolinae Pragensis*, hade anor från år 1348, var grundat av Karl IV ” för att hans kungarike Böhmen också skulle smyckas med en mängd vidsynta män, och därmed trogna undersåtar, som i sin oupphörliga hunger efter vetenskapens frukter skulle finna dessa på eget matbord och betrakta det som överflödigt att vandra ut i världen, söka upp utländska folk eller tigga efter dessa.” [xxvi]Universitetet hade av den senare regerande kejsaren gjorts till ett tudelat sådant år 1882, för att tillfredsställa behov som bl.a. uppstod ur det problem, som tvåspråkigheten utgjorde. Så uppstod ett tjeckiskt och ett tyskt. Kejsaren – en för folket naturligt nog närapå ”osynlig” person - led av ständig, berättigad, oro över den disparata sammansatta befolkning (…. 16 olika etniciteter! , plus-minus några, beroende på hur man räknar…), som han regerade över. I det heterogena habsburgska riket förflyttades människor ganska flitigt, - av politiska skäl. Man ville, i (geo-)politisk list eller panik, blanda befolkningen, för att kunna hålla samman det väldiga riket.

När nämnde Einstein[xxvii] kom till Prag detta år (1910), för en ordinarie tjänst vid det universitet, där Franz Kafka då studerade, fann Einstein stämningen i staden under *Hradschin-borgen* ”fientlig”, och det intellektuella klimatet magert. Byråkratin föreföll honom kvävande: ”En oändlig massa skriverier för den obetydligaste förändring.”. Till slut kunde icke den annars så godmodige och chosefrie Einstein annat än utbrista: ”Die Tintenscheisserei ist endlos.” (d.v.s.:/ “Bläckskitandet är ändlöst.“[xxviii]/.). Han klagar också t.ex. över att vattnet inte kan drickas, om det inte först kokas. Staden Prag finner han dock mycket vacker, men han märker en viss fiendskap mellan folkgrupperna. Med den tjeckiska delen av befolkning hade Einstein nära nog ingen kontakt, men även den tyska föreföll honom ytterst svårtillgänglig:

”Det är inga människor med naturliga känslor, glädjelösa och med en egendomlig blandning av ståndsdunkel och servilitet, utan tillstymmelse till välvilja mot sina medmänniskor. Pompös lyx bredvid skriande elände på gatorna. Tanketomt utan tro.”[xxix]

Ståndsdunkel och servilitet! Vi kan nog förutsätta att Albert Einsteins omdöme kommer sanningen närmare än t.ex. Max Brods. Eller så präglas Einsteins inställning av utanförskap, såsom icke varande infödd pragbo. Brod torde ändå vara att se mer som en idylliker, (och part i målet , i det att vara just pragbo ...) och just den typ av robusta person, som man kan tänka sig skulle kunna stå ut med Prag, såsom infödd och hemmablind. Mången gång skulle Kafka och Brod dock enas om att de båda två vantrivdes i Prag. Ingen av dem skulle i själva verket stanna kvar där. Franz Kafka var – i motsats till Brod - en djupt sorgsen, självförebrående ung man, intuitivt upptagande samhälleliga stämningar, en som mer fann glädje i blotta ordvändningar, och inte minst i sina vakendrömmar, mycket mer än i det kanske något ytligare liv som Brod med sådan entusiasm lät sig tjusas av. Brod var en betydligt mer social natur än FK. Kafka:

”/… / men jag kan inte komma ihåg /.../ att ha fört ett stort, sammanhängande, hela mitt väsen blottande samtal med honom, / i.e. M. Brod / såsom det självklart ändå måste ha hänt, när två människor mitt i en omgivning av egendomliga och känsliga uppfattningar och erfarenheter rådfrågar varandra. Och Maxens (och många andras) monologer har jag då verkligen åhört, för vilka bara den ljudliga, men för det mesta också den stumma motparten fattades." [xxx]

Brod var en i sammanhanget mer ordinär författare, men mycket produktiv. Brod hade publicerat sig, bl.a. i den erotiska tidskriften *Amethyst*, utgiven av jugendlitteratören Franz Blei, en tidskrift som Kafka också prenumererade på, med den tidstrogna berättelsen *Das tschechische Dienstmädchen* [xxxi]Jfr. O. Mirbeaus populära *En kammarjungfrus upplevelser*, från år 1900.

I skuggan av det sjudande Wien hade även Prag också ett ganska livligt kulturellt klimat under de år då Kafka växte upp där.[xxxii] Man hade i Prag ett tyskt universitet. Elevantalet här på Kafkas tid var c:a 17000. Även fanns två tyska teatrar, varav den ena var musikteater, åtskilliga kulturföreningar o.s.v. Kafka kunde på teatern se sådana verk som August Strindbergs *Fröken Julie*, flera av H. Ibsens dramer, samt t.ex. Shakespeares *Hamlet*, *Nathan der Weise* (G. E. Lessings upplysnings-och toleransdrama i Voltaires anda.), Schillers, Goethes, Molières, G. B. Shaws pjäser, även Arthur Schnitzlers, och han kan också möjligen ha besökt en föreställning av Guiseppe Verdis *Rigoletto*, med Enrico Caruso i huvudrollen….. Vi är inne i en tid - 1871-1914 kallas t.ex. av R. Svanström ”Den långa fredens tid” i *Grimbergs världshistoria* - på tröskeln till en ny. (Lite av teaterkulturen - , och vad FK ansåg om den, kan man följa i de, i vissa avseenden utslätade, *Breven till Felice*.)

Den, som hävdar att staden var maktmässigt splittrad, har nog ändå använt sig av ett allmänt omfattat s.k. sociologiskt faktum. Just Max Brod Kafkas bäsate vän, en klart konservativ

människa, betecknar alltså stämningen i Prag såsom *naiv*, och det var närmast som ett störande revolutionärt inslag i den bilden, när den för sionismen kämpande Martin Buber där startade sin tidning, där Kafka kom att bli representerad, eller när Karl Kraus, som hade grundat sin tidning *Die Fackel* 1899, i Wien kom därifrån till Prag för att föreläsa. ” Preussen är frikostiga med munkorgar.” menade Kraus:” Österrike är isoleringscellen, i vilken man får lov att skrika högt.”; en beskrivning av den ”repressiva toleransen”, långt före Marcuses tid. Kraus talade inför entusiaster i studentföreningen ”Die Halle”. Den store häcklaren - av både politiska och kulturella företeelser - inte minst psykoanalysen… - kom till den lilla pragensiska studentföreningen hela femtio gånger från år 1910 och framåt. Kraus skulle senare polemiskt komma att kalla Oswald Spengler för ”der Untergangster”. Spenglers undergångsvision är ju förvisso av det suddiga och metaforiskt Geistesgeschichtlicha slaget, men den är, vid ett mer inträngande studium, en sådan *Geistesgeschichte* rörande kultur. Spengler hävdade att kulturhistoria var ”fysiognomik”, samt att en kultur var en *organism*. Kraus skulle också komma att, i förtvivlan över världsläget, skriva världens då längsta pjäs, - och en av de sorgligare . Om Kafka personligen lyssnade till Kraus´ föredrag är inte säkert, men det är högst troligt. Ytterligare en judisk intellektuell som, liksom Kraus hade gjort, lämnade judendomen, - ty detta var då vanligt och mode - var wienaren Ludwig Wittgenstein. Kraus var den senares favoritförfattare. LW. lät alltid eftersända *Die Fackel* till sig, var han än befann sig. Kraus blev senare en kraftig motståndare till den moderna sionismens grundare, publicisten Theodor Herzl samt t.ex. vapenndragen Buber. Det finns en stark likhet mellan den extremt polemiska naturen hos Kraus och t.ex. den hos t.ex. Søren Kierkegaard. Båda dessa litteratörer behövde i ett vissa avseenden ett starkt motstånd för att kunna producera. Ty denne senare hävdade, inte utan personlig övertygelse: att ”Auktoriteter kan man inte ha till någonting.” i sin bok *Philosophiske Smuler*. Även hos F. Kafka spelar "auktoriteter" stor roll. Makt är ju ett av de grundteman, som vi möter hos

Kafka. Jfr. här den utveckling i auktoritetens skugga som Max Weber, och själva sociologin, genomgick med direkt hänsyn till dennes fader [xxxiii] , som en parallell till Franz kamp mot sin far. Vikten av att Kraus besökte Prag – för Prag – kan icke nog understrykas. Man bör här tänka på att Prag alls inte då hade några stora, lysande intellektuella, som med omvälvande idéer och karisma kunde stimulera direkt kulturlivet. I Wien fanns däremot många sådana personer. Kraus´ inflytande var brett : om detta vittnade både Freud och t.ex. Arnold Schönberg. Kraus är i stort sett är oöversättbar, delvis p.g.a. den språkliga virtuositeten och de subversiva dubbeltydigheterna. För Robert Musil var Karl Kraus otvetydigt en Freuds jämlike i samhälleligt inflytande inom Franz Josefs rike. Kraus lät tiden, och tidens ord, speglas genom en mångbottnad satir. Efter krigsslutet fortsatte Kraus med sin tidning, men reste också runt i det habsburgska riket på föreläsningsturnéer, som blev till personliga shower, nästan som ett slags *stand up comedies*. Han skrev senare komiska och satiriska libretton till Offenbachs musik och turnerade med en föreställning, där han ensam med ett piano, sin sång och sina enastående kvicka texter ”underhöll” det av honom föraktade etablissemanget. Karl Kraus dog år 1936. Brod skulle senare – vilket säger en del om inflytandet från Wien - karaktärisera sig själv och Kafka såsom prag-österrikare.[xxxiv]

Man levde i en tid främst behärskad av borgerligheten. Borgerlighet innebär dubbelmoral. Att leva i en kultur präglad av den inre spänningen mellan två moraler kom dennas konst- och kulturyttringar - inkl. filosofi - att bli speciella, och dess utseende att präglas av en inre oro. Att spänningen måste ta sig uttryck i någonting katastroflikt, var en känsla fanns under ytan. Över denna yta härskade det skenbara lugn, som skapades av en balans upprätthållen av en klassåtskillnad, och en repression av arbetare, en kamp mellan fäder och söner, ett centraleuropeiskt fält, där makten var en allians mellan kapitalet och den gamla bördsaristokratin. På vissa håll i östra Europa var slaveriet inte upphävt. Arbetarrörelser och strejker var nyss uppfunna medel

för/av under/arbetarklassen att hävda sig. Olika politiska ideologier, som anarkism, anarkosyndikalism och socialism yttrade sig i bildandet av föreningar, internationaler, fackföreningar och samfällda protester, samt ibland regelrätta upplopp. Sociologin var just officiellt uppfunnen av Émile Durkheim, i Frankrike, och den sökte explicit finna orsakerna till de samhälleliga och politiska förloppen i smått som stort. Filosofin skulle i vissa fall tvinnas samman med sociologin, såsom redan historiefilosofer innan, som t.ex. Hegel och G. Vico, faktiskt gjort, och skulle fortsätta göra, om än utan att använda termen ”sociologi”. Nu tillhörde Kafka borgarskiktet under denna egenartade och sig allt snabbare omvälvande tid. Han kom som författare att tillhöra det man kallar ”modernismen”, en riktning som tillhör just denna tid.[xxxv] Som medborgare kom han aldrig att bli någon revolutionär, och hans sympatier för olika socialistiska rörelser stannade vid yttranden i privatlivet.

FRANZ KAFKAS LIV

Franz Kafka var född 1883 och döptes efter kejsar Franz-Josef, av sin assimileringstörstande far Herman. Franz var ende son till denne, en från Böhmen 1881 invandrad bondson. Denne, Herman Kafka, [xxxvi] var av västjudiskt ursprung, och klädeshandlare. Hans fru, Julie f. Löwy, av östjudisk härkomst, var dotter till en pragensisk välbärgad bryggare. Julie Löwys släkt var, med medelklassens mått, bildad. Där hade funnits en rabbi, där fanns FKs ogifte morbror Alfred, som var statlig järnvägsdirektör i Spanien, Onkel Siegfried , halvbror till Julie , som var ogift läkare och en annan morbror, också denne ogift, samt Rudolf, styvbror, som var bokhandlare och som konverterat till katolicismen.[xxxvii] Rudolf träffade de sällan, och denne betraktades som något av svart får i släkten. Rudolf tog sitt eget liv 1922 liksom senare Siegfried

långt senare gjorde 1942, men då för att förhindra deportering till Theresienstadt. Mycket stora delar av släkten Kafka kom att utplånas av Hitler.

Franz farfar, Jakob Kafka, en fattig *kosher*-slaktare, dog hemma i byn i Böhmen när Franz var helt liten, vid hög ålder. Apropos namnet ”Kafka” kan nämnas följande: när Kejsaren, Josef II, hade låtit assimilera judarna, så tog sig dessa, i de tjeckisktalande områdena, ofta djurnamn som efternamn: Kafka = Tj.: kavka = Sv./ fågeln / kaja. Namnet Kafka kom också att hindra att familjens affärslokal plundrades under de etniska oroligheter som blommade upp mellan de tjeckisktalande och de tysktalande från och till.

Herman var medlem i judiska församlingens råd, och tillhörde den enda synagoga i Prag som hade gudstjänst på Tjeckiska, vilket förblev det enda språk, som han helt behärskade. Herman var även medlem i en judisk förening, - antalet föreningar i Prag var mycket stort, c:a 200 - men var för övrigt mest inriktad på sin affärsrörelse.

Det har i nya tidens Europa i århundraden funnits en spänning mellan de mer ”liberala” (assimileringsinriktade) västjudarna och de konservativa (ofta religiösa) östjudarna. I Franz Kafkas familj fanns något av båda grenarna representerade. Någon ortodox judisk uppfostran fick inte Franz, då det inte rimmade med faderns uppfattning om juden och om judarnas framtid i Centraleuropa.

Kafka hade tre systrar, kallade Valli (g.1913), Elli (g.1910) och Ottla (g.1920.). Två bröder dog (den ene i mässling, den andra av en öroninfektion) mycket tidigt, Georg, 1885-1885; Heinrich 1887-1888. Vad vi vet är, att Herman Kafka var framgångsrik och att han var en auktoritär familjefar. Vi vet att Julie tidigt tog hjälp till att ta hand om barnen, att Ottla ofta arbetade nio timmar om dagen i butiken, och att Franz hade en fransk guvernant (*Mademoiselle* Bailly) från tidiga år. Han lärde sig Franska av henne, och kunde senare läsa

detta språk flytande - och gärna. Man hade kokerska, hembiträde, hushållerska, ett *faktotum* ,”Das Fräulein”, en tjeckiska, den enbart tjeckisktalande Marie Werner(-ová) ,och flera guvernanter avlöste varann. Julie tycks ha gjort sig själv nästan osynlig, utom för mannen. Franz Kafka växte upp i ett tvåspråkigt hem. Han var tvåspråkig, även om han uteslutande gick i tyska skolor och den tyska delen av universitetet. Han behärskade dock aldrig tjeckiska så perfekt att han skulle kunnat skriva skönlitterärt på detta språk. Hebreiska lärde han sig aldrig fullt ut. Familjen bodde alltid i Altstadt eller nära. Från hösten 1912 - bodde man i ett hus vid det viktiga torget Altstädter Ring, i ”Kinsky-Palatz”-, där faderns butik också låg i bottenvåningen, samt där även Ftanz´ realskola låg. Man hade från våningen utsikt över floden Moldau. Anna Pouzarova, en av guvernanterna (eg. hembiträde, närmast barnflicka, men också lekkamrat till barnen Kafka …) – bara två år äldre än FK - ger långt senare - 1995 i *Der Spiegel* - en bild av den unge Franz - och hans syskon - i dennes hem:

"Jag hade hand om uppfostran av Franz Kafkas tre systrar. Det var den 15-åriga Gabriela, den 13-åriga Valerie och den 11-åriga Otylie (Ottla). Ella gick redan i privatskolan i Schönborns, och de två andra flickorna följde jag varje morgon till skolan på Fleichergasse. De två flickorna var pigga, lärde sig lätt, - den temperamentsfulla Ottla var bångstyrig, men också ett älsklingsbarn. Franz studerade juridik vid det tyska Karls-Universitetet /..../. Bredvid dörren stod skrivbordet, där det låg *Römische Recht* i två band. /...../ Den unge herrn var mycket flitig. När han var hemma satt han nästan alltid vid sitt skrivbord, studerade och skrev. Herr Hermann Kafka, barnen och jag åt vanligen middag utan Fru Kafkas närvaro. Denna åt först när "chefen" åter gått till affären. När Franz vid middagstid kom hem, så åt han helst tillsammans med modern.. /---/

Två gånger i veckan kom pianolärarinnan. /... /. Ottla tog en dag hem en gul kanariefågel, och Franz beundrade den, liksom de yngre systrarna gjorde. Han gav den ett namn - Karabontara

-, ett namn tillräckligt komplicerat, för att flickorna måste öva sig på det, för att inte bryta tungan av sig, som Franz uttryckte det. Efter ett tag hade det lilla flygfät vant sig vid det namn som Franz bestämt. Kanariefågeln flög på mornarna, när vi öppnade buren, omkring i vardagsrummet, där man sällan var. Om det var ledig tid för lek, så gick Valerie (/Valli/) in i rummet, sträckte ut sin hand och ropade: "Karabontara!". Kanariefågeln kom flygande, satte sig på Valeries hand och lät sig bäras till buren. Uppenbarligen hade Franz tränat den under sina lediga stunder. Snart efter kanariefågeln kom ytterligare ett "djur" in i familjen, när flickorna någonstans funnit en liten hund - en Fox l - : "Men vem skall sköta om hunden, när ni är i skolan ? Självfallet hembiträdet !". Och så var det alltså nödvändigt att föda upp hunden, som inte kunde äta själv än, och vi måste mata den först med flaska med mjölk och sedan med mjölkskål.

När Franz kom in till oss i köket, blev jag och kokerskan Fanny alltid glada. Den unge herrn var ingen vän av billiga skämt och skoj. Även hans muntra blick var på ett sätt samtidigt allvarlig. Han frågade om hur vi mådde och om vi hade mycket att göra. /..... /. Franz Kafkas mor, Fru Julie Kafka, tyckte jag mycket bra om ända från första ögonblicket. Hon var sysselsatt alla vardagar i affären och även söndagsförmiddagarna, men trots det aktiv i hushållet och vänlig mot alla.

Under mitt år som anställd hos familjen Kafka blev inte en enda gång någon sjuk, - alla tycktes ha järnhälsa. /....... /

Inför loven kom Franz, uppklädd till gala, in i köket med ett kaffekannslock på huvudet, och med ett skärp över bröstet, gjorde honnör för att sen avlägsna sig. Kanske hade han klarat något prov. Snart efter for vi på ferier till Zalezly (Sallesel) i närheten av Usti nad Labem (Aussig , vid Elbe). Vi badade ofta och länge i Elbe och solade oss på stranden, alltid avskilt och utan baddräkter, för att känna oss som en del av naturen, och för att njuta av solen och sommaren. Franz åkte till Dresden, men kom snart tillbaka. Det gjorde honom gott att vara på landet. Han cyklade mycket och spelade tennis med en vacker flicka. Efter återkomsten till Prag skrev han en längre

dikt - "Stella". Så hette nämligen flickan.” (A.P. *Der Spiegel*, 1995.)

Att Franz var mycket förtjust i Anna P. förmodas av Gerhard Rieck, som anför belägg för denna tes i sina uppsatser.[xxxviii] Men Rieck hävdar inte bara detta, men att hela författarskapet (!) är determinerat av denna – tredubbelt förbjudna – kärlek, och redogör så för alla transformationer, som denna kärlek i olika FKs verk – föregivet - genomgår.[xxxix] Den av AP nämnda dikten, ”Stella”, tycks vara den enda kärleksdikt som Kafka skrev under hela sitt liv. (Tilläggas kan att kanariefåglar, icke bara Karabontara, alltid förekom i hemmet. Man hade också två katter.)

Mycket tidigt kom Franz - utan tvivel - i konflikt med fadern. Han blev en gång i tidiga år , som kanske 4-5-åring , utelåst på balkongen [xl], som straff för en mindre förseelse.[xli] Bl.a. just Gerhard Rieck fäster (liksom ju FK själv i sitt brev till fadern …) stor betydelse vid denna händelse. R. kallar den för *grundtraumat* hos Kafka. Sonen hade, som han själv beskriver det i *Brevet till fadern*, gått upp på natten ,"inte på grund av törst, men dels för att förarga, dels för att underhålla" och bett föräldrarna om ett glas vatten. Fadern hade blivit arg, och hade burit ut honom på balkongen och reglat dörren, och så lämnat Franz i bara nattskjortan därute i kylan. Denna händelse, menar Rieck, skulle ha understrukit faderns makt, och hos FK traumatiskt, i denna form bevarat, förstärkt ett Oidipuskomplex hos honom, något som Kafka aldrig nånsin skulle komma över eller förbi. Det är tveksamt, om man kan ta den första upplysning om konflikt, som Kafka meddelar om sitt förhållande till sin far, som en definitiv beskrivning av ett grundtrauma. Så menar också R., att denna händelse är - eller kan vara - ett s.k. "täckminne" [xlii] för hela situationen, för *Oidipussituationen*, för Franz förhållande till den "brutale" fadern, - och för ett sexualtabu, i enlighet med Freuds teorier om *Oidipuskomplexets* betydelse. Julie skulle här ställa sig här som stödjande av tabut. Andra menar att denna händelse är – medvetet eller omedvetet - uppförstorad av Kafka, och att när den nämns så centralt i *Brevet till fadern* – som alltså var ett

verkligt brev (skrivet, vad vi vet, i nov. 1919 i Schelesen i Böhmen) –, så var det måhända överdrivet.

Man bör kanske hysa ett visst tvivel just beträffande vikten av upplysningen om denna bestraffningshändelse. Kafka skriver om den som vuxen i ett brev till fadern. Han *både* anklagar och förlåter fadern i detta brev, där han således, uppenbarligen fruktlöst, söker komma över en situation, som han upplever själv att hans far och hans barndom har försatt honom i. Brevet, bestående av fyrtiofyra maskinskrivna sidor, överlämnades av Franz till modern, Julie, som dock aldrig gav det till fadern. Att detta senare skedde har antagligen sekundär betydelse. Den mest signifikanta i hela denna historia är ju det, att Kafka inte alls vågade personligen ge brevet till fadern. Det säger mycket. Man kan misstänka att skräcken för fadern varit stor, och att den grundlagts tidigt.

Av ett annat brev, det fyra sidor långa brevet till Max Brod, - skrivet 4 dec. 1917 - där FK avslöjar sin oerhörda skräck för råttor (det s.k. ”råttbrevet”!), kan man dra en del slutsatser – , då kanske särskilt om man har Freuds essä om *Råttmannen*[xliii] *in mente*: nämligen att Kafka hade vad man skulle kunna kalla en form av solid tvångssyndrom, och de hos honom frekventa straffantasierna är troligen tätt förknippade med ett helt kluster av ångest, tvång och kastrationsskräck, med rötter i den låsta oidipala situationen.[xliv] Många kafkaberättelser har skuld och straff som tema. Att Kafka som vuxen hade masochistiska sexuella böjelser, och att han berättade om dem, det har Brod avslöjat. Angående *Råttmannen*, så hade denne Freuds patient läst om kinesisk råttortyr i samma bok som Kafka, d.v.s. i Octave Mirbeaus *Le jardin des supplices*, sv. *Lidandets lustgård*, (*Ll*, s.180f.), vilken ibland nämns som ”förlagan” till Kafkas *I straffkolonin*.[xlv]

Herman Kafka torde haft en mycket stor, nära nog förödande, betydelse för den unge Franz. Inte förrän framåt 1923 tycktes han kunna släppa något av sitt känslomässiga beroende av denne.

Kafkas skrivande var, enligt honom själv (*nota bene!!*), – alltså riktat till fadern.

På grund av att den unge Franz aldrig visade något intresse för ”galanterivaru”-butiken, eller affärer i allmänhet, men hellre för konst, litteratur o.s.v., så brukade fadern under F.K.s gymnasieår i frustration reta Franz, och han använde då gärna vass oförblommerad ironi, kallade sonen för "Herrn Kafka", samt med omotiverat anklagande indignation visa upp de frostskador på händer och fötter, som han som barn hade fått vid arbete med att på lervägar med skottkärra frakta fläsk i alla väder, alla årstider, för sin far, Jakob Kafka, i byn på den sydböhmiska landsbygden. (Fadern hade också varit enrollerad infanterist i armén. Att Herman Kafka senare använde ironi, kan ha haft sin botten i bitterhet över den hårda uppväxten.). Dock hjälpte unge Franz till i butiken då och då - och talade där då både tyska och tjeckiska. Detta inträffade mest när föräldrarna åkt på semester. Vanligen arbetade Herman hela dagarna i butiken, Julie kanske halva, medan Ottla, den yngsta systern, - nio år yngre än FK - säkert arbetade nästan lika mycket som fadern. Centrum för familjen var affären, och , eftersom utbudet i affären inte var nödvändighetsartiklar, men små lyxartiklar, såsom schalar, spatserkäppar, paraplyer, muffar, underkläder, o.s.v., så var den konjunkturkänslig.

Julie stödde 100%-igt sin man i allt. Hon nämns knappt i dagböckerna, medan fadern ofta är närvarande i dessa, samt – nödtorftigt maskerad – i verken. Franz kom att livet igenom söka bekräftelse från sin (högt älskade!) far, men fick det - vad man kan se – väl aldrig. Inte ens under sina sista veckor i livet. Franz kände sig bl.a. fysiskt underlägsen fadern, och i samband med den känsla av oduglighet, som i många avseenden präglade F.K., kom fadern att stå i centrum för de livsdugliga, till vilka F.K. alltså kände sig stå i - allt växande - motsatsförhållande till. Konflikten mellan fadern och sonen kom att bestå i hela FKs liv. Fadern förekommer - ofta karikerad, ibland mer som ”översinnligt väsen” - i flera av FKs noveller. När Franz kom med en av sina små böcker och nyutgivna novellsamlingar och, stolt, gav dem till fadern, sade denne alltid: ” Leg´s auf

Nachttisch ! ” (/ ”Lägg den på nattduksbordet !”/). Det lär så småningom ha blivit som en rit dem emellan, en betydelsediger sådan. Herman Kafka yttrade, såvitt vi vet, aldrig ett enda ord om innehållet i sonens noveller. Troligt är … att han dock läste dem. Kanske utan att begripa någonting. Kanske föresvävade honom dunkelt något i paritet med vad Freuds fru Martha ansåg om sin mans sysslor, nämligen att denne ”sysslade med någon slags pornografi”. Martha Bernays hade väl här inte helt fel… Att FKs böcker ofta i vissa avseenden hade med fadern Herman, att göra, det är nog något, som han förmodligen insåg, men aldrig kommenterade. Samtidigt måste man ju inse existensen av den klyfta som fanns mellan fadern, som praktiskt taget vuxit upp i en potatisåker…, och sonen, som – med doktorsgrad – i urbant välstånd skrev högmodernistisk prosa.

Franz Kafkas syskon var de tre systrarna. Att brodern Georg dog, två år gammal, bedrövade Franz stort, som dessutom också - i och med detta - befann sig vara ende sonen. Heinrich, överlevde endast några veckor efter födseln.

Franz var pojkaktig och hjälpsam, skriver hembiträdet Anna Pouzarova – trovärdigt - i sina hågkomster. FKs systrar syns ha varit sinsemellan olika. Elli och Valli flickaktiga, Elli mycket tyst. Ottla självständig och stark, och avgjort mer frihetstörstande än de båda andra. Franz och Ottla synts ha varit i somt lika, och de hade livet igenom hemligheter ihop. De bodde ju också senare i livet, under FKs sjukdom, på landet tillsammans i flera månader. Ottla är onekligen i FKs brev och enligt foton en karismatisk och intagande figur.

Om Franz Kafkas barndom vet vi inte mycket. Man kan svårligen göra sig en bild av denna genom *Brevet till fadern*. Det måste man understryka. Brevet – en partsinlaga - är långt, men många tvivel på förhållandena beträffande Kafkas uppväxt som framkommer där. Han tycks ha varit lugn, vänlig och välorganiserad som yngling. Liksom han förblev hela livet, om än kanske oron steg, och han företedde autistiska drag. Dessa har förmodligen sällan med barndomsupplevelser att göra. Jämför t.ex.: psykoanalytikern Alice Miller, *Du sollst nicht merken*,[xlvi] där Miller gör en psykobiografisk analys utifrån

perspektivet: den ”frånvarande modern/skräcken för den dominante fadern”. Som Miller menar, så har modern, Julie Kafka, som i 3-årsåldern förlorade sin mor, som bara blev 28 år, kanske själv inte varit helt kapabel att ge kärlek.

Sammanfattningsvis kan man säga, att utifrån de källor till familjelivet hos Kafkas som finns, så tonar fram en bild av en familj, där det känslomässigt var varken särskilt varmt eller kallt. Dans och musik förekom sparsamt i familjen. Det kortspel fadern ägnade sig åt med vänner på kvällarna , var ett enkelt kortspel - föraktat av FK - och när vänner inte fanns till hands, så spelade modern ensam kort med Herman. Denne tycks ha levt för arbete och familj. Religionen betydde inte någonting för familjen. Tjänstefolket utmålas i brev och dokument som hyggligt, tillgivet och snällt. Franz själv tycks inte varit något ”klängigt” barn,- att han nu skulle ha saknat omvårdnad och ömhet finns inga direkta uttryck för. Men det kan också ha dolts för oss. Fadern hade en klar bild av hur han ville att hans familj skulle vara, och han hade klara, rationella, bestämda planer för sina barn. Modern verkar ha varit nöjd med sin lott. Ekonomin i familjen – och släkten i övrigt - verkar varit ganska ordnad, om nu Kafkas än inte var rika, och man råkade alla onekligen så småningom in i ekonomiskt svåra tider i början av 1920-talet med accelererande inflation. Syskonen tycks ha hållit sams, och man hjälpte varann, som vanligt inom judiska familjer, om än delvis på order från familjeöverhuvudet. Familjen blev aldrig särskilt förmögen eller framgångsrik. Många av familjemedlemmarna råkade ut för de mest fasansfulla öden. Om Franz Kafkas syn på sin ungdom/barndom kan man något få inblick i, om man läser hans debutprosasamling *Betrachtung*, där det främst är det ouppnåeliga och bitterljuva, som stannar såsom rest hos läsaren. Denna samling visar en viss släktskap i stil med den fine pragenskiske betraktaren Oscar Walsers verk. (Jämför dennes *Der Sparziergang*. Denna berättelse har även stora likheter med vissa kapitel – särskilt de mellersta - i Kafkas *Amerika*. En utförlig jämförande studie har skrivits av Hans Zimmermann,

och en mindre av Böschenstein, jämförande FKs *Betrachtung* och Walsers *Berliner Skizzen*.)

Hur familjesituationen och förhållandet till fadern kom att sätta prägel på en stor del av hans sinne har utretts av många. FK lämnade egentligen inte sin familj förrän hösten 1923 för Berlin, och sedan några månader före sin död för sin sista sanatorietid. Familjen var en trygghet för honom, samtidigt som denna kanske bidrog till hans alltid sviktande identitetskänsla. I sitt författarskap kom han ofta att – lätt maskerad – skildra denna familj, och märkligt är att familjemedlemmarna inte protesterade mot detta.[xlvii]

Under gymnasietiden iakttog den unge tystlåtne unge Franz en avvisande attityd mot den då florerande romantiska versen. FK rentav demonstrativt avvisade den, i sant borgerligt *ressentiment*, o. skrev nästan enbart, men mycket gärna, prosa. Han blev ofta rörd över den romantiska novellen/sagan, (vad man ofta distinktivt kallar *Kunstmärchen*) något vi återkommer till. Hela romaner.(som inte är bevarade.) Han utmärkte sig på samma sätt, i förbund med en klasskamrat, Hugo Bergmann, (sedermera Teololgie Dr. o. professor i filosofi i Jerusalem.), genom att energiskt hävda *socialistiska* åsikter. Kafka ägde vad vi vet - jfr. här Born - minst en bok av Marx : dennes ovan nämnda *Zur Judenfrage*, där frågan om judisk emancipation tas upp till kritisk granskning. Denna lilla bok – c:a 88 sidor – innehåller en i förhållande till bokens omfång förvånansvärt bred diskussion om makt, om ”massan”, om politik och europeiska förhållanden ställda mot amerikanska, om religion och mänskliga rättigheter, en bok som än idag har filosofiskt värde, och är extremt välskriven. Där pekar Marx, själv av judisk familj, bl.a. på den inneboende motsättningen i religionsfrihet och mänskliga rättigheter (vilka senare till dels redan fanns skisserade i Frankrike av G. de Beaumont.). Bruno Bauer hävdar att ingen emancipation är möjlig så länge det finns religioner. Marx å sin sida hävdar, att ingen emancipation är möjlig för judar innan *alla människor* är socialt emanciperade. Boken, som är skriven redan 1844 nämner nu

inget om något proletariat eller någon revolution. [xlviii] Marx´ idéer kom ju senare, i och med 1848 års revolution, att förändras i radikal riksting. År 1844 var också året när Balzac gav upp försöket att fullborda sin samhällskritiska roman *Bönderna*, eftersom han fick problem med dess publicering som följetong. Romanen – den ofärdiga - kom senare att, med entusiasm, kommenteras av Karl Marx i *Das Kapital III*.

Någon speciellt duktig skolelev var Kafka inte. Han hade svårt för matematik o liknande, låg dock annars betygsmässigt något över genomsnittet i alla ämnen och lyckades efter de för den känslige gymnasisten dåförtiden alltför vanliga åren av vånda med sin studentexamen 1901. Han var hela skoltiden igenom (enligt *Brevet till fadern*) rädd för att inte klara av studierna. Kafka skrev in sig vid *Ferdinand-Karls-Universitetet* för juridikstudier - efter en ansats till studier i kemi samt en termins studier i humaniora., ty han hade egentligen inte alls något intresse för ämnet juridik. Han ämnade skaffa sig en anställning, behaglig och inkomstbringande nog att tillåta honom att författa halvtid, eller om nätterna.

Tid för författandet skulle så småningom efter examen skapas. Från 22.30 till 02.00 eller 03.00 skrev Kafka under dennes "blomstringstid", alltså under åren 1912-1917 - alltifrån den formidabla natten då *Domen* koncipierades. Så skedde, detta skrivande om nätterna, åtminstone periodvis, ung. halvårsvis, när omständigheterna var gynnsamma. Han tycks - som vi skall se – praktiskt taget ha skrivit *i stället för* att sova. Franz skrev från 1909 dagbok - på den viljestarke och ständigt företagsamme vännen Max Brods uppmaning. Det är en sporadisk dagbok. Litterära skisser/utkast är här blandade med anteckningar om hälsotillstånd och praktiska ting, om själstillståndet, samt notiser om familjen. Modern nämns nästan aldrig. Däremot förekommer hos Kafka den otroligt dominante (och i sin grosshandel monomant – och också nästan martyraktigt - arbetande) fadern ofta i dessa anteckningar. Det är icke en konstant, regelbundet, förd dagbok. Vissa år förde dock Kafka ingen sådan alls. ----

Kafka tycktes dock vara ”född med” en enkel o flytande stil. Redan tidigt *förhäxad* av orden. (jfr. här vad Sartre kom fram till om Flaubert. Vad betyder en "förhäxelse av ord" ? Jfr. här t.ex. Ch. Bernheimers värdefulla essä. [xlix] Man ser i dagböckerna, att F.K. skrev mycket, och gärna , på ett vackert, spänstigt, otvunget o. detaljrikt sätt. *Dagböckerna* är - tycker jag – behagligare och intressantare att läsa, än de många breven, där Kafka ofta är omständlig, - givetvis mindre öppen - och tycks rentav ofta manipulativ. Han är dock inte *histrionisk* som personlighetstyp. Han är noggrann och eftertänksam, logiskt klar och låter sig sällan ryckas med av känslor. Vissa brev, som de till sina överordnade, är mästerstycken av takt och finess. Nästan *lustfyllt* eleganta och korrekta. Så kom orden, för FK, - troligen - att stå lite ”i vägen” t.ex. för en omedelbar naturupplevelse, och måhända för en naturlig människo- och en helgjuten livsupplevelse. Eller kanske förhöll sig det hela tvärtom, orsaksmässigt. Kafka skulle – senare - många, många gånger under sitt liv – i brev och dagböcker (måhända också i berättelser /-na själva/) – understryka, att litteratur var det enda som betydde något för honom.

Vid universitetet, *Carolinum*, hade man denna studentklubb, ”Die Halle”, där det ordnades med föredrag om kultur, filosofi, politik o.s.v.. Kafka besökte regelbundet denna kulturklubb, men fann samtidigt sin favoritlektyr för resten av livet: memoarer och biografier. Kafka läste rikligt med böcker och tidskrifter livet ut. Troligen dagligen, bl.a.: *Bohemia, Deutsche Arbeit, Der Jude, Der Prager Tageblatt, Hyperion, Wir*. En nästan jämnårig kamrat, den redan nämnde Max Brod, en lätt kutryggig, kortväxt pojke, höll ett föredrag om Arthur Schopenhauer, och dennes syn på ödet och framtiden, i klubben den 23 Oktober 1902. Eftersom Brod i sitt föredrag gick till angrepp mot Friedrich Nietzsche – rentav kallade denne ”svindlare” [l] - och eftersom Kafka i motsats till Brod uppskattade N.s böcker – , så sökte FK upp Brod efter föredraget, och man diskuterade livligt, under stark positionering. En vänskap startade dock här, som skulle vara

livet ut, men som blev mindre intensiv efter det Brod gift sig år 1912. Vännerna Max och Franz läste åtskilligt litteratur tillsammans, bl.a. både Platon och Flaubert, båda på originalspråk! Flaubert kom att bli Kafkas stora förebild. Man hade högläsningar av Flaubert hemma hos varandra. Det hände att Kafka, excentriskt, inte alls dök upp (!), om han inte visste, att han fick lov att läsa Flaubert högt. Senare kom FK att något umgås med Franz Werfel,[li] poet och teaterrecensent m.m.. Franz Werfel var i sin tur en av Kafkas mest fränt kritiska läsare. Denne konkurrent var charmig, extrovert o. mångbeläst, - yngre än Kafka – och kunde hävda om Kafkas debutsamling *Betrachtung*: "Det där blir aldrig läst utanför Böhmen !". (Han kom att få rejält fel.). En av de författare som Kafka något lite kom att känna var Robert Musil,[lii] som, ostentativt begåvad, först studerade filosofi i Berlin, blev officer, och sen sent slog sig ned i Wien, som tidningsredaktör, - varifrån han flydde först 1933, för att , ruinerad efter hyperinflationen i hemlandet på 20-talet, nära nog utfattig – leva (som gift dock) ett skrivarliv i Schweiz. FK var inte imponerad av Franz Werfels prosa. Werfel gjorde stor succé med sitt författarskap. Kafka sökte inspiration på annat håll. (Det verkade i stort svårt att imponera på Kafka. Han tycks ha varit enormt kräsen när det gällde litteratur.). Werfel – tillhörande ”expressionisterna” - hade en enastående produktionskapacitet. Expressionisterna kom med sin upproriska dikt nästan direkt ur skyttegravarna och ut ur den europeiska chocken kring 1918.

”Man kunde tro att den expressionistiska tekniken hade uppfunnits för krigsbruk, så troget rapporterar dessa hackiga, flämtande, krampvridna verser den orimliga fantasmagori som virvlar kring skyttegravarnas befolkning. Förarbetet är gjort, fenomenvärlden söndersprängd och vårdlöst hoprörd – den ´borgerliga´ verkligheten avslöjar gripande sitt innersta väsen av kaos och fasa.”

skriver Klara Johansson om Sternheim, Werfel, Edschmid, Heym och Trakl 1946 i sin fina bok *Det rika stärbhuset*.

Intressant tycks mig också de två vännernas, Franz´ och Max´, privata översättande av Platon vara. Den stil i vilken dialogerna är författade - främst de tidiga - , liknar i mycket vissa diskussioner som förekommer i Kafkas romaner (och noveller): ett ("judiskt, rabbinskt") hårklyveri som plötsligt avbryts av något (sokratiskt) drastiskt inhopp, som förändrar diskussionen totalt. Ibland kan ju Platon också strö in bilder av mytologiskt/metafysiskt slag, där han använder ett nyskapande, poetiskt språk. Ex.: *Staten, Timaios*. För övrigt så kan man ju se hela Kafkas författarskap som en gigantisk polemik mot just Platon, dennes filosofiska idealism, tanken på *det Godas idé*, o.s.v., då Kafka ju tillhörde världslitteraturens mest gedigna och skarpsinniga skeptiker. Så måtte översättandet av Platon ha varit en ganska roande och lärorik syssla för den unge man, som redan stiftat bekantskap med Nietzsche och som, i motsats till Brod, tagit till sig dennes idéer i riklig grad, och med stor entusiasm och stort allvar.

På sommarloven under sina studieår skrev Kafka brev till kamrater, till Oscar Pollak, Baum, Kisch och Brod, och berättar om sin omfattande litteraturkonsumtion, (ofta i extatisk tillägnelse …..), men ger också uttryck för sin känsla av skönheten omkring honom, i husen och i landskapen.[liii] Sådan känsla inför naturens skönhet skulle senare komma lysa med sin frånvaro hos Kafka. Ibland kom breven från München, ibland från morbror Siegfried Löwys hus på landet i det lilla idylliska Triesh norr om Prag. Kafka skulle senare med Brod komma att besöka Paris, på två av hans utlandsresor. När Max Brod då gick på opera, valde Kafka istället att besöka .... en galoppbana. Man besökte också ett konstmuséum, och Kafka föll i hänryckning över en litografi föreställande Voltaire, troligen mest i förtjusning över objektet. Det tycks, som om Kafkas resor till världsmetropolen Paris (1910 och 1911.) blev

… ganska misslyckade. Under den ena resan blev FK sjuk i en inflammation. Kanske att det också var mötet med denna stad, som då, under ett 15-tal år, obestridligen var centrum för ”Modernismens födelse”, [liv] som kom honom att – s.a.s. ”i stormens öga” – både tappa andan och gripas av ångest. Under övriga resor var det Italien – Norditalien: Lugano och Venedig, - som han kom att besöka, liksom Tyskland, - Hamburg och semester på Helgoland och Rügen bl.a. - Österrike och även Danmark, Marienlyst, helt kort. - Han tillbragte under senare delen av sitt liv mycket tid på sanatorier för sin tbc. Dessa sanatorier låg på landsbygden, för luftens skull ibland högt belägna i det centraleuropeiska bergsmassivet.

Franska var andraspråket i den skola som FK gick i. Men Kafkas excellenta kunskaper i franska härrörde till stor del från den franska (eg. belgiska) guvernanten *Mademoiselle* Bailly. Kafka var assimilerad jude. (Så gott man nu var ”assimilerad” i Prag på denna tid.) Han var irreligiös. Det tycks som om han stöttade en sekulär sionism, mer än omfattade en sådan. Max Brod propagerade livslångt för sionismen. Brod flyttade till Israel, slutade också sina dagar i Israel som övertygad sionist, hyllad av etablissemanget, bl.a. som hedersdoktor. Kafka själv gick ju aldrig att helt vinna över till den sionistiska åskådningen. (Jfr. Saul Friedländer: ” Kafka var aldrig sionist.”,[lv]). Kafkas intresse för den judiska identiteten ökade helt visst med åren, - kanske i takt med hans inre desperation (det sammanföll också med hans sjukdom och den med åtföljande isolering och eftertanke), kanske i takt med att hans omgivning, den krets av judiska intellektuella, som han alltmer kom att tillhöra, drogs till diskussioner kring isoleringen i Prag, samt kom mer och mer fundera kring ett idealsamhälle i Palestina. Hans studier i hebreiska språket var mot slutet av hans liv mer intensiva , - han studerade detta språk i själva verket i (minst) två omgångar, en period i 25-årsåldern, samt även under den period när han var dödssjuk. Det är svårt att påvisa, att detta studium hade någon inverkan på författarskapet. B. Becker har i avhandling undersökt (föregivna) kabbalistiska influenser i FKs författarskap.

FK var alltid individualist, aldrig kollektivist. Han uttalade sig aldrig offentligt, vare sig i tal eller skrift, om judiska frågor i politiska ordalag. Det är ganska viktigt att notera denna ständiga distans från FKs sida. Som så många lockades han tidvis i sionismen av dess – dåvarande - inneboende socialistiska och/ellersocialliberala - tanke.

Christian Schärf hävdar - liksom flera andra - i sin monografi att Kafka är ”en skapelse av Max Brod ”. Schärf syftar naturligtvis här på Brods publicerande av de efterlämnade pappren. Men han bortser bl.a. ifrån att Kafka på egen hand publicerade prosasamlingar (bl.a. *Förvandlingen, En läkare på landet, I straffkolonin*), där Brods inflytande är försumbart, men där ibland Kurt Wolff (förläggaren på Rowohlts) och ibland Kafka själv är drivande. Vad gäller de efter FKs död publicerade berättelserna och dagböckerna, så gjorde sig Max Brod skyldig till ett redigeringsarbete, som var av så grundlig omfattning, att man ofta här talar om ren ”förfalskning”. Det är därför – om man är intresserad av Kafka som person – viktigt att gå till de nu existerande textkritiska utgåvorna av t.ex. dagböckerna. Även beträffande t.ex. *Slottet* och rubriksättningen av vissa noveller måste man komma ihåg att se efter vad som ”är” Brod och vad som ”är” Kafka.

Franz Kafkas var från början, som nämnt, negativt inställd till romantiken. Detta gällde främst typiskt romantisk vers. Romantiken, som *attityd*, var honom som helhet främmande, men dess stilmedel, främst *den tyska romantiska novellens form* , dess berättandes formsfär, var han alltid mycket attraherad av. Kafka läste ibland reseskildringar, och exotiska skildringar, såsom t.ex. Joh. V. Jensens böcker. Han läste överhuvudtaget mycket, och brett. Ofta tog Kafka – i sin rotlöshet - sig an diverse självbildningsprojekt, - som t.ex.de nämnda studierna i Hebreiska - men brukade då ofta dela detta med någon annan, Brod, Dora eller Ottla, t.ex..

Kafka avlade examen, som avslutades med tre muntliga tentamina, *rigorosum* I, II och III inför 4 eller 5 censorer - som

Fil. Dr. i Juridik år 1906 dock med enbart *Godkänt* i betyg. Demonstrativt måttlig ansträngning av Kafka ? [lvi] Denna doktorsexamen var dåförtiden en *jämförelsevis* enkel examen om man t.ex. ser på som krävdes i Tyskland under denna tid. Någon avhandling att försvara krävdes t.ex. egentligen inte av FK, men han skrev ändå en mindre sådan, betitlad: *"Tysk och Österrikisk statlig lag, allmän lag och politisk ekonomi",* skriven under handledning av Max Webers bror, nationalekonomen Alfred Weber. Efter att ha gjort sin rättspraktik (*Rechtspraxis*), - en förutsättning för arbete inom den statliga förvaltningen - och en nio månaders anställning hos en (italiensk) försäkringsfirma (*Assuracioni Genereali,* en firma med huvudkontor i det då habsburgska Trieste (FK studerade ett slag Italienska under denna tid.) vid adriatiska havet - blev FK , efter intensivt sökande efter en för honom själv mer lämplig anställning, så anställd som utredare vid den stora halvstatliga *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt* i Prag. Dessförinnan hade FK också, allt enligt praxis, sökt och fått intyg om att han var "oförvitlig medborgare". Ett sådant krävdes också av den Öst-österrikiska staten för statlig tjänst. I Trieste var arbetsbördan mycket stor, liksom andan var kvävande, och Kafka vantrivdes med sitt arbete. I Prag var nu fördelarna många: han var nära familjen och han fick en drägligare arbetsbörda. Försäkringssystemet i Böhmen var omfattande; över 200,000 entreprenörer och c:a tre miljoner arbetare var anslutna.[lvii] Tjänstemännens antal var på denna arbetsplats inte mindre än 250 stycken.

Han valde att arbeta halvtid, tycks ha haft en relativt god lön och hade aldrig – utom framåt det för de flesta bekymmersamma 20-talet - egentligen några ekonomiska problem. Han lade undan en liten summa varje månad, för att känna sig friare i förhållande till fadern. FK bodde oftast hos familjen, i olika - inte exceptionellt stora - lägenheter i centrala Prag. (Ibland i ett genomgångsrum.(!)). Behandlade fall (akter) från hans tid på försäkringskontoret , där han arbetade större delen av sin aktiva tid som jurist , finns bevarade, i vilka man

kan studera hans ytterst noggranna och effektiva arbetssätt. (*Amtlische Schriften*.). Han leddes vid, tråkades ut av , arbetet , och hade det enbart som "Brotberuf" , brödföda, en nödvändig inkomstkälla, men var en ambitiös, energisk, fyndig, omtänksam – och uppskattad ! - tjänsteman. Arbetstiden – under större delen av hans arbetsliv - varade från 08.00 till kl. 14.00 varje dag. Det berättas att han särskilt månade om städerskorna, som kom efter det han var klar med sitt, och han funderade länge och väl vid ett tillfälle över bästa sättet att t.ex. taktfullt överlämna ett äpple till en städerska, som visat sin uppskattning över "Doktorns" vänlighet tidigare. Han valde slutligen att lämna äpplet, tydligt ställt till henne allra längst ytterst ute på bordskanten.

Berömt (bland alla de många ”kafkafantaster”/kafkaister …..) för det sociala patoset, (eller snarare: inställningen) är också det tillfälle , när han lär ha stått vid fönstret på kontoret och skådat ner över folket på torget därnere, utanför den imposanta Försäkringsanstaltsbyggnaden, (*ArbeiterUnfall-Versicherungsanstalt*) och sagt : ”Varför kommer de upp och tigger om allmosor? Varför kommer de inte och tar och river hela stället, och tar vad de vill ha?". Yttranden om politik och samhällsliv, om världsläget o.s.v. är från hela FKs liv mycket få bevarade. Det finns nästan ingenting om världskriget eller stora politiska händelser eller om den fram och åter böljande antisemitismen – som mycket påverkade alla judar under denna tid – i Kafkas papper. Kafka läste mycket tidningar och rörde sig relativt mycket ute. Han var också – i tjänsten – ofta på resande fot i hela Böhmen. Kanske Kafka beslöt sig för att endast notera sådant, som mer direkt var av vikt för författarskapet.

Omedelbart efter sin anställning utsågs just Kafka att hålla välkomsttal till den då nytillträdande chefen, och han tycks ha gett sig in i sitt nya arbete med en enorm flit, och fick också uppmärksamhet och belöning för detta. Han kom att vara anställd på denna plats, uti i ett imposant hus, beklätt med en

stor habsburgsk dubbelörn, intill den nödtvungna pensioneringen sommaren 1922. Alla källor visar på att han var omtyckt av samtliga medarbetare, och inte – för övrigt - heller hade en enda fiende i hela världen. Arbetet på försäkringsanstalten innebar en myckenhet av skrivande, och skrivandet av den typ som där krävdes främjade en exakt formuleringskonst, en konst som FK redan då behärskade väl. Kafka författade mängder av rapporter om arbetsfallsolyckor och arbetsskador, samt rapporter om besök på arbetsplatser , årsredovisningar o.s.v., och alla dessa krävde en minutiös noggrannhet, och det är sannolikt, t.o.m. mycket sannolikt - enligt flera - att det sättet att skriva, där missförstånd beträffande det åsyftade noggrant undveks, och där den logiska följden i argumentationen var av högsta vikt, kom att påverka Kafkas litterära stil. (Nyckelord här är : logik, rapp beskrivning – men med noggrannhet, och ofta en skarp distinktion , och till dem återkommer vi.). Att Kafkas stil, t.ex. en del resonemang i *Processen*, skulle vara påverkade av *rabbinsk tradition* är mindre troligt. Många anser dock att samtalet mellan prästen och *Josef K.* i *Processen* i *Im Dom*-kapitlet just är typiskt för judisk teologisk dispyt. [lviii] . Kafka var dock väldigt lite intresserad och som västjude och son till den pragmatiske Herman föga insatt i sådant som rabbinsk sofistik.

De unga männen i bekantskapskretsen, även FK, besökte prostituerade. Kanske just som *Josef K.* i *Processen*, som ju besökte en flicka "vid namn Elsa" en gång i veckan .... . De prostituerade var vanligen etniskt tjeckiska fattiga flickor, vanligen inte unga judinnor. (Det fanns ungefär 20 bordeller i staden, och kanske så många som ett par tusen prostituerade åren kring 1915-1920.). Men unga judar *gifte sig* dock nästan uteslutande med judinnor. Samhället tycks ha varit ganska strängt, främst informellt, segregerat mellan tjeckisktalande, lågutbildade, och tysktalande högutbildade. Kafkas vänner var i hög grad unga judiska män och kvinnor. Alla hans fästmör var judinnor. (I Wien kämpade Karl Kraus en ojämn kamp för att krossa prostitutionen, men denna visade sig vara inbyggd i det

liberala systemet.). Om Kafkas sexuella läggning finns mängder av spekulationer. Man har förvånats över hans avslöjande i brev, som tyder på någon form av sexualskräck, sett prov på vad som kan vara homosexuella böjelser, tyckt sig se en sadomasochistisk läggning. Att Kafka hade stora livslånga problem på sexuallivets område är ganska uppenbart.[lix]

Kafka var inte enbart intresserad av litteratur, även om litteraturen avgjort stod i centrum för hans intresse hela livet alltifrån de tidiga tonåren till hans död. Kanske var annat han gjorde – bortsett från arbetet som jurist - inte mer än utbrytningsförsök ur litteraturen. Han tyckte om att gå på bio.[lx] Han fotograferade dock inte. Under en period i livet övade han flitigt fiolspel, men tycks inte ha varit så särskilt intresserad av musik eller ofta sökt sig till musiken, eller i realiteten uppskattat den. FK spelade aldrig fiol offentligt. Han nämner emellertid mycket ofta musiken som något i sig eftersträvansvärt, idealt och mystiskt, nära nog såsom något absolut gott i sig. Musiken har alltså rangen av *metafysiskt begrepp* hos Kafka. Han teoretiserar dock aldrig explicit över den. Begreppet är sig självt nog. Den har dock en klar roll i *Förvandlingen*, *Slottet*, och – kanske främst – i *Den sanningsökande hunden* [lxi] och *Josefin, sångerskan eller musfolket*. (Kafka säger sig visserligen har ”avstått ” från musiken till förmån för skrivandet, men det finns just där skäl till misstro, tycker jag.

Musik finns alltså med i hans verk, ibland som ett tecken för mänsklighet, mänsklig förmåga – ex. *Gregor Samsa* i *Förvandlingen* - eller som en bild av något anat, ljuvligt, frigörande eller/och förbryllande och mystiskt (*Slottet*.). Eller en ”utväg”.). FK i dagboken:

”Hos mig kan nog märkas en koncentration på skrivandet . När min organism blev klar över att skrivande var mitt väsens huvudsakliga inriktning, trängdes allt annat bort, som hade med sexuallivets njutningar att göra , som riktade sig mot ätandets, drickandets, den filosofiska spekulationens, och främst

musikens nöjen. Jag magrade av i alla de riktningarna. Det var nödvändigt, eftersom mina sammantagna krafter var så ringa, att de sammantagna bara kunde räcka till skrivandet.” [lxii]

Över huvud taget önskade sig Kafka ofta – mindre originellt… - vara något helt annat än han var, än jurist, istället t.ex. idrottsman, - han var ju god simmare, samt kunde, trots sin klena konstitution, hantera en häst i terräng …- , tecknare eller trädgårdsmästare. Under sina konvalescenser ägnade han mycket tid till just trädgårdsarbete. Han vårdade sig strikt om sin hälsa på kuranstalter. Kafka var fascinerad av kroppsarbete, och även av vackra nakna kroppar, - han sökte sig till nudistläger, t.ex. vid Östersjön och vid hälsoanstalter (Jungborn) o.s.v.. Han var ofta påfallande tunnklädd; samma slags kläder året runt. Kostym, en tunn, mycket rymlig, överrock och hatt. Kafka hade intensiv blick. Hans hud var ovanligt mörk för en europé och liknade – enligt många - huden hos en indier. Kafka tycks aldrig ha fäst sig speciellt vid ägodelar, såsom möbler, kläder, foton, eller ens böcker. Han var dock ytterligt noggrann i sitt skrivande, och med sina manuskript. Undantag finns från detta, när han låter Brod bestämma. Noggrannhet var en hos honom medveten dygd. Ibland kunde denna övergå i, eller sammansmälta med, tvångsmässighet.

Med Max Brod och ibland med dennes bror Otto företog Kafka resor, (från 1908, till Paris) , en av dem till Italien, där de besökte en flyguppvisning utanför orten Brescia. Brod och Kafka hade bestämt sig för att inbördes tävla om vem som skrev det bästa referatet av denna tillställning, som i själva verket var en tävling, där också den berömde franske prisflygaren Blériot deltog.

Detta referat kom att bli FKs publicistiska debut. I dagstidningen *Bohemia* kunde man 28/9 1909 läsa *Die Aeropläne in Brescia.* I artikeln finns bl.a. omnämnandet av den närvarande kompositören Puccinis röda "trinkernase" också i artikeln en betraktelse över tävling, perfektion och mod. Vad

man slås av när man läst Kafkas dagböcker, - i *Originalfassung*, och det material av litterära skisser och annat, som är bevarat och sammanställt av Brod i volymen *Hochzeitsvorbereitungen uaf dem Lande*, är den *precision* i tanke och uttryck , som Kafka besatt. Här finns stort sett inte en endaste slapp, ologisk eller oprecis formulering, men allt, även i de tröttaste stunder, tycks vara hämtat inifrån ett osedvanligt klart, logiskt och balanserat (och musikaliskt) intellekt. Man – jag - slås, i egen subjektivitet, av, att det är en intelligent person som skriver, och att det finns en intensiv energi bakom, även om denna energi inte är av det allt överflödande slaget, men tycks av det mer fasthållande, precisa.

Under en tid i Zürau, - mycket senare , 1922,- som sjukledig, med Ottla arbetade han mycket med trädgård. (Trädgårdsarbete, eller rättare jordbruksarbete, var något som den självständiga Ottla utbildade sig inom, till jordbruksekonom. Kafka stödde henne i detta; men fadern motarbetade. jfr. *Brief an den Vater*. skrivet 1919 i Liboch, i Schelesien, Böhmen - 40 sidor långt [lxiii]. Detta, att arbeta i trädgård, gjorde han tidvis på de olika ställen, där han bodde, ofta tillsammans med Ottla. De trivdes gott tillsammans, och bandet mellan dem tycks ha varit mycket nära.

Att Kafka behöll sin själsliga balans och sin klara logik och sin medmänsklighet i hela sitt liv, och sitt handlag i praktiska ärenden – det kan vi bland annat se i breven till just Ottla. Med noggrannhet och pregnans diskuterar Kafka där alla olika utvägar för systern att realisera sina drömmar om utbildning och om självständighet. Han erbjuder konkret hjälp. Han skriver också brev till vänner och myndigheter för att hjälpa henne, och är – alltså även i praktiskt avseende – till stor hjälp för sin ”älsklingssyster”, den i sin tur också mycket omtänksamma – och slutligen helt radikalt självuppoffrande – ”rebellen”. Kafka skaffade egentligen aldrig något eget hem, någon egen lägenhet, (han hade eget riktigt rum i föräldrahemmet först som 24-åring …) inte mer än högst

tillfälligt. Kafka bodde nära nog hela sitt liv, antingen hos föräldrarna – i genomgångsrum, eller i hyrda rum , eller på pensionat eller sanatorier. Undantag är likaså den mycket korta tid, då han tillsammans med Julie Wohryzek hyrde en liten lägenhet i Prag, som de dock snabbt blev av med, just i samband med - den katastrofala, av familjen (Kafkas) motarbetade , - lysningen, och den tid han bodde med Dora i Berlin under sin sista vinter…

Kafka var även - på faderns order … - engagerad som delägare i en asbestfabrik, vilket vållade honom en hel del arbete. Efter kriget kom han också att hjälpa de krigsskadade - förmodligen delvis i ruelse över att själv blivit frikallad - och (därför ?) starta ett uppskattat, och uppmärksammat, konvalescenthem för dessa. Han stödde också ekonomiskt ett judiskt barnhem i Nordtyskland, som det verkar ända till sin död, trots hyperinflationen i Centraleuropa. Man kan, delvis, koppla dessa två ageranden till Kafkas medvetande om den konflikt, som alltid fanns latent inom det habsburgska imperiet mellan judar och den övriga befolkningen.

Han hade som ung en liten men solid vänkrets, bestående av personer varav de flesta var sådana han mött antingen genom Brod eller på Ferdinand-Karls-Universitetet. De bestod av Oscar Pollak, Oscar Baum, Max och Otto Brod, Felix Weltsch och ibland även Franz Werfel.

Man träffades antingen på ett av de talrika caféerna i Prag, (*Arco*, *Café Louvre*, *Savoy*, *Imperial*, *Concordia*, och andra …) eller hemma hos (den blinde) Baum, som var den förste av dem som gifte sig och skaffade en egen lägenhet. Baum hade som pojke förlorat synen i ett slagsmål mellan olika skolor på en gata i Prag. Sådana var ganska vanliga, och var generellt baserad på olikheter i etnicitet. Baum var ju också han jude. På grund av dessa risker följdes pojken Franz alltid till skolan de första åren av ett hembiträde eller kokerska. Vännerna betydde mycket för Kafka, - vi återkommer till detta. Viktigt var förmodligen att många av dem också kom från familjer, som var mer väl etablerade sedan generationer, och hade en längre "bildningstradition" än familjen Kafka. Franz Kafka kom aldrig

att bli en riktigt djupt humanistiskt boklärd människa, vilket flera av hans vänner faktiskt ganska snabbt blev, men han fick genom vännerna ändå mod att drömma om att vara med om att starta en kulturtidskrift. Det låg inte för Kafka att skaffa en encyklopedisk lärdom (Brod var då troligen mer intresserad av detta), att bli en ”bildningsgigant”- eller kritiker : han var helt inriktad på att skapa ett konstnärskap. En klar överblick över tidens kulturella strömningar hade han dock mycket medvetet av intresse skaffat sig. Kafka framhävde inte sin egen begåvning, och det slår läsaren av Kafka under hand, att man inte är säker på, någonsin, var bortre gränsen för Kafkas ”tankekraft” gick. Prag hade ett rikt kabarétliv. Detta följde Kafka också. Efter arbetet var besök på kaféer, bordeller, teatrar och kabaréer något som tillhörde vardagen för den priviligierade klass som FK tillhörde.

> "Hat gentemot introspektion. Förklaringar rörande ens själ, som att jag igår mådde så och så på grund av det , idag så och så, på grund av något annat. Men det är inte sant, ty så är det och så är det, och därför inte så eller så. För att kunna stå ut med sig själv i lugn och ro, utan att bli *precipitate*, (/rastlös/) leva som man måste, inte jaga sin svans som en hund."

(Kafka, i *Dagboken*) [lxiv]

För filosofi hade Kafka från början intresse, men ingen särskild förmåga/fallenhet. (Icke för den analytiska filosofin, eller för den delen den romantisk-idealistiska - får vi kanske tillägga.). Ett existentialfilosofiskt intresse (Kierkegaard, Nietzsche, Dostojevskij, Tolstoy) fanns dock dagligen med i hans tanke, jämte estetisk-filosofiska spekulationer, ofta strikt knutna till hans egen - som han uppfattade det – livet igenom helt formidabla utanförställning.

En av hans lärare på gymnasiet, Dr. Gottwald, kom att spela en liten roll i Kafkas utveckling, i det att denne G. i sin undervisning i förgrunden lade den då moderne Franz Brentanos filosofi [lxv]. En klasskamrat till Franz Kafka, den senare nära vännen Oskar Pollak, blev däremot filosof, - liksom

skolkamraten Hugo Bergmann - och Pollak blev även utgivare av Franz Brentanos samlade verk. (Bergmann skulle senare – som professor - publicera sig i ämnet *”Brentano”.*). Med Pollak, - som stupade som frivillig i första världskriget – hade FK en nära och intensiv brevväxling. Kafka skonades i övrigt under detta krig, om man ser till förluster av nära och kära.

Att Kafka inte alls dolde sin - relativa - okunskap i fackfilosofi ser vi i ett brev (det sista ...) till Felice, där han helt enkelt skriver :" Kant känner jag inte till.", medan hon tycks vara något bekant med Kants skrifter, som hon citerar ur. Kafkas ord här behöver inte nödvändigtvis här ses som 100%-igt trovärdiga, delvis p.g.a. att de är del av ett – mindre – finalt gräl. Senare i livet, och i umgänget med – den intellektuella - t.ex. Hedwig Weiler kände han sig än mer okunnig inom ämnet. Han tycks i förhållande till filosofi främst haft en nykter, aktiv och sund skepsis, inhämtad i filosofisk form främst från – och inspirerad av - Schopenhauer och Nietzsche. Denna skepsis tycks för mig genomlysa även hans estetik och författarskapet i sin helhet.

Sysslandet med Franz Brentano och dennes filosofi bör man något stanna vid, eftersom Kafka synes ha varit mottaglig för bl.a. den slags iakttagelser kring *medvetande-omvärld,* som Brentano och som den deskriptiva psykologin sysslade med, samt för den etik och metaetik, som finns i Brentanos verk. Det är påfallande hur det finns idéer lika Brentanos grundprinciper beträffande psykisk erfarenhet hos Kafka, såväl i *Beskrivning av en kamp* (1909) som i *Dagboken* t.ex. 1913.

Till exempel finner Barry Smith (liksom även Judith Ryan) stöd för en viss påverkan från FB i en passage i den tidiga Kafkas *Beschreibung eines Kampfes:*

"Jag vandrade vidare ostört. Men eftersom jag som fotgängare fruktade ansträngningen att klättra uppför den bergiga vägen, lät jag den gradvis bli jämnare, lät den slutta ned mot en dal i fjärran. Stenarna försvann enligt min vilja och vinden upphörde att blåsa.

Jag vandrade i rask takt och eftersom jag var på väg neråt, så lyfte jag mitt huvud, sträckte på mig och korsade mina armar

bakom mitt huvud. Eftersom jag tycker om granskogar, så gick jag genom skogar av den sorten, och eftersom jag tycker om att tyst stirra upp mot stjärnorna, så uppenbarade sig stjärnorna sakta på himlen, som de brukar. Jag såg bara några få lätta moln, som en vind, som blåste just på deras höjd, sköt genom luften, till glädje för fotgängaren.

På andra sidan, på något avstånd från min väg, antagligen åtskild från denna av en flod också, såg jag till att resa ett enormt högt berg vars högplatå, övervuxen med buskar, nuddade skyn, Jag kunde tydligt se konturerna av de högsta grenarna och deras rörelser. Denna syn, hur vanlig den nu än må vara, gjorde mig så lycklig att jag, som en liten fågel på en kvist på dessa avlägsna buskar, glömde att låta månen stiga upp. Den fanns förmodligen redan bakom bergen, arg över förseningen."[lxvi]

Detta stycke finner B. Smith anmärkningsvärt,[lxvii] i det att det hela tiden är byggt på berättarens ”inre liv”, alltså berättarens - *hjältens* - fantasier och önskningar, infall . Skrivandet av en passage som den nu citerade innebär ju, menar jag, att Kafka här drar ut konsekvenserna av Brentanos filosofi så till den grad, att han helt avviker från denna, i det han här skapar en sagovärld med en önskande (omnipotent – likt i Lindgrens ”Idas sommarvisa”…) *hjälte*. Brentano inskränkte sig till att skilja perceptionen från objektet, samt att påpeka att vi alltid på något sätt var hänvisade till vår upplevelse, vilken vi samtidigt som vi hade denna , var medvetna (*id est*: "på något sätt") på samma gång, ”oblikt” [lxviii] om denna medvetandegöring, och skillnaden mellan denna upplevelse och vad som faktiskt "fanns" i världen. ”Inbillning” var för t.ex. Brentano en chimär.[lxix] Man kan förmoda, att en så extremt fantasifull människa – på gränsen till fantastisk - som Kafka utan svårighet kunde komma på en sådan här (*Idas sommarvise*-)-vinkling helt utan Brentano, men jag tror visst ändå att Smith har rätt.

Vi kan här - kort - nämna om Brentano, som alltså torde vara den enda filosof , som Kafka mer grundligt, aktivt, kom i

kontakt med, - vid sidan då av Platon, att denne levde mellan 1838 och 1917. Brentano utbildade sig till präst i katolska kyrkan men lämnade, i samband med besluten under första vatikankonciliet 1869-70, sitt ämbete - i samband med tillkomsten av dogmen om påvens ofelbarhet, och blev så småningom professor i Würzburg, senare detsamma i Wien och därefter välkänd privatdocent i staden. Han företrädde senare en/sin åskådning[lxx], som förebådar E. Husserls arbeten och *Fenomenologin*. Brentanos idéer om en beskrivande psykologi skiljer sig ifrån den experimentella psykologins idéer, markant. Man har bl.a. frågat sig om B.s psykologi trots allt kan innebära, att denne antog *ett medvetet omedvetet*, d.v.s. två medvetna sfärer. (Vi berör detta mer nedan i samband med Freud.). Brentano är nog mest känd för det postuma verket *Wahrheit und Evidenz*, där B. utreder och särskiljer omdömen om upplevelser å ena sidan, och förnuftsomdömen å den andra. Detta verk har även analytiska filosofer, bl.a. anglosaxiska, haft nytta av. Det har bäring på kunskapsteori, men även på etik och på rättsfilosofi.

På *Ferdinand-Karls-universitetet*, *Carolinum*, i Prag hade man – som på många europeiska universitet under denna tid - en inledande del obligatorisk undervisning i filosofi. Kafka deltog i en kurs i praktisk filosofi (vintern 1901/1902), en kurs om estetiken i det musikaliska dramat, och en som handlade om grundfrågor i den deskriptiva psykologin. De båda första leddes av prof. von Ehrenfels, den senare av A. Marty.[lxxi] Dessa ledde även bl.a. den pragensiska s.k. *Brentanocirkeln*. Marty läste där högt ur Franz Brentanos verk för Kafka, och dennes vänner Hugo Bergmann, Oskar Pollak och Emil Utitz m.fl.. Utitz, som varit skolkamrat med Kafka, skrev långt senare ett brev till Wagenbach innehållande bl.a. den målande och tänkvärda beskrivningen av FK : ”Om jag skulle säga något karaktäristiskt om Kafka, så skulle det vara det, att det inte var något särskilt alls med honom.”[lxxii] Även Max Brod var ett tag med i cirkeln, men skrev i pressen en elak karikatyr av gruppen, och uteslöts därför. Brod hade föga intresse för filosofi, åtminstone av det

mer systematiska och analytiska slag som bedrevs i *Brentanozirkel*.

Vänkretsen, studiegruppen, träffades varannan vecka på *Café Louvre.* Prag hade på denna tid ett omvittnat rikt kaféliv. *Café Arco* var kanske det av de unga intellektuella mest besökta.

Smith hävdar, i essän *Brentano and Kafka*, att Kafka syns ha besökt denna diskussionsklubb ganska ofta, och att han var mycket intresserad av vad som pågick där, och att man alltså också kan följa en del teman från vad som togs upp där i FKs prosaverk. Smith understryker, att intresset för Brentano var tidstypiskt. Det såg likadant ut i Wien som i Prag på det stora hela. Man vände sig från politik och mot filosofi, psykologi och individualism. Även Freud hade varit en av Brentanos elever, liksom även Husserl samt Thomas Masaryk, Tjeckoslovakiens förste president. Barry Smith tycker sig kunna spåra Brentanos inflytande i: [1.] Kafkas uppfattning om medvetandet (om upplevelsens och medvetandet om upplevelsens sanning i jämförelse med den undflyende omvärlden). Brentano hävdar - originellt - att man (alltid) har en självreflexion <u>*som är samtidig*</u> med upplevelsen av tingen. Detta är grunden i hans fenomenologi. Man bör här se som väsentligt att Brentano här agerar, - liksom W. Dilthey - , i reaktion, kontraposition, mot den gamla romantiska idealistiska filosofin, som i grunden var av konservativt slag och indirekt stödde den mitteuropeiska centralmakten: i Preussen den en makt i förbund med kyrkan, i Österrike: Kejsaren, och samtidigt söker Brentano *et consortes* finna på en väg, där filosoferna inte ”tävlar med” naturvetenskaperna, denna väldiga kraft som nu kring 1900 seglar upp såsom framtidens kunskapskälla och frälsningslära. <u>Fenomenologin</u> skulle senare – kan man säga - kulminera i de resonemang som kom till ytan 1927 hos Heidegger – i dennes kryptiska *Sein und Zeit* - och lite senare, hos Sartre och sedan originellt hos Merleau-Ponty, samt Lévinas (i vars verk viss judisk filosofi ingår.).

[2.] Den andra influensen från Brentano på Kafkas reflexion är Brentanos <u>etik</u>, enligt både Barry Smith och P.

Neesen, en metaetik, i vilken Brentano hävdar att det i princip går att finna ut en objektiv giltig grund för en sådan, men att *denna etik*, som man i princip då kan finna, i praktiken står i konflikt med *moralen*. Brentano företräder en värdesubjektivism, men en, i nyckelverket *Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis* från 1889, endast 47 sidor långt -, mycket komplicerad sådan, som har kärleksbegreppet såsom grundläggande för begreppet "rätt". Brentano skiljer i sin medvetandefilosofi, på [1.] *Föreställningar*, (likt Descartes´ *ideae*) [2.] *Omdömen* (Desc.: *judicia*) och [3.] *Känslor* (… *voluntates sive affectus*). Bland dessa två senare "klasserna" spelar kärlek och hat (antitetiskt) en helt avgörande roll, menar Brentano, och han grundlägger en moralfilosofi på denna motsättning (som han uppfattar det hela). Att säga att "A är gott" är samma sak som att säga: " det är omöjligt att på ett inkorrekt sätt älska A."[lxxiii]. Brentano :

"Här är vi nu på det ställe där de sökta begreppen, det Goda och det Onda , har sitt ursprung, liksom även det Sanna och det Falska. Vi kallar något sant, när den i förhållande till detta satta beteckningen är riktig. Vi kallar något gott när den i förhållande till detta satta kärleken är riktig. Det med riktig kärlek älskade, det älskansvärda, det är det Goda i ordets vidaste bemärkelse." [lxxiv]

Detta verk av Brentanos (i dess av B. själv kommenterade form – det är ursprungligen ett föredrag) recenserades i en tidskrift av G. E. Moore 1909, där Moore ingående sysslar med B.s problem att fastställa vad som är "gott i sig", och där M. finner att B. inte alls lyckas så dåligt. Invändningarna mot Brentano kom senare att bli mer och mer tydliga, t.ex. hos Moritz Schlick (centralfigur jämte Rudolf Carnap i den s.k. Wien-cirkeln) i dennes *Problems of Ethics*. Filosofiprofessorn Schlick framför en skarp kritik i första hand emot att grunda värdebegreppet i känslan av njutning (/ *Pleasure-principle* /), sedan mot en annan teori om absolut

värde, som måste knyta *en distinkt annan erfarenhet* till begreppet *värde* för att bestämma det :

”Enligt dem / Brentano och dennes efterföljare - K.G. / så besitter vi förmågan att bestämma existensen av ett värde, på nära nog samma sätt som vi är bekanta med ett materiellt objekt genom varseblivning. Rollen som varseblivningen / perception / spelar, tas här över av en speciellt erfarenhet, som man skulle kunna kalla känslan eller erfarenheten av värde, insikt, eller något sådant; utan att naturligtvis tillföra något till en närmare beskrivning genom namngivandet. Hur som helst är det något slutgiltigt, oanalyserbart, som måste komma fram / appear / när ett värdeomdöme verifieras, och som man antingen har eller inte har, rörande vilket det därför inte kan bli någon fortsatt diskussion.” (Moore, 1947. s. 105.).

Brentanos teori behöver verifikation. I teorin saknas denna.

Och detta ”korrekt älska”/ ”att riktigt älska”, d.v.s. ”att älska på rätt sätt”, är ett uttryck med en viss metafysisk nimbus över sig. Detta i sig kan möjligen härröra från den f.d. prästen Brentanos studier i teologi, och bl.a. konkret Aquinos filosofi. För Thomas av Aquino existerar ”naturlig lag” [lxxv] – och den naturliga lagen, Guds lag, har upptäckts av *det naturliga förnuftet*. Det goda är bl.a. för Aquino det som är ”önskvärt”, d.v.s. värt att önska (som existerande -, …. värt enligt vem eller vad ?). Hur som helst är B.s formulering om ”det som man inte kan låta bli att älska på ett korrekt sätt” högst problematisk, då den innefattar bl.a. ett ytterligare problem, problemet med den ”*korrekta*” versus ”*inkorrekta kärleken*”……

Kafka skriver inget alls om Brentano i sina papper, och det kan nog inte ses som troligt att Brentano varit av <u>avgörande</u> betydelse för Kafkas litterära utveckling. Jfr. dock t.ex. Blomqvist, som anser att inflytandet från Brentano torde varit större än inflytandet från Freud ”som han var ointresserad av ”, [lxxvi]. Freud tjänade – menar jag däremot – som en viktig influens, även om FK inte alls höll med denne! Kafka var nog

mycket intresserad av Freud. --------. Kafka kan i studiet av Brentano, liksom av övrig rättsfilosofi, ha skaffat sig en inblick i problematiken kring denna och kring etiken i allmänhet och fått en viss vana att mer professionellt, resonemangsvis, handha dessas frågor, vilka verkligen ”blommar” i hans verk.

En apotekarfru i Prag, Berta Fanta - efternamnet är judiskt -, hade fått dispens för att läsa på universitetet. Detta var officiellt bara öppet för män. Hon skapade också efter hand, viljestarkt i sitt hem ett helt litet kulturellt centrum, och ryktet om detta spred sig i staden. Till föredrag o. fester i detta, för det dåtida Prag udda högst intellektuella och vidsynta eldorado, kom bl.a. matematikern Kowalewski och höll ett föredrag om Georg Cantors transfinita tal. Läraren vid stadens universitet, Albert Einstein, kom dit - svulten på kultur - och både spelade fiol, en violinsonat av Mozart, ackompanjerad på piano av Max Brod, och höll föredrag om relativitetsteorin; denne Einstein – som man, om man läser dennes artiklar i olika ämnen utanför fysiken, i politik och annat, finner mycket mångsidig och ytterst balanserad och verklighetsnära - diskuterade sedan Kants filosofi med de närvarande. Albert Einstein hade en lärartjänst i Prag år 1912 och bodde i staden med fru Mileva och barn.

Förutom Kant läste man i ”fantahuset”- dit Kafka då och då sökte sig - Fichte. Max Planck kom också på besök och man diskuterade likaså – naturligtvis – *psykoanalysen,* som var starkt på modet dessa år strax innan kriget, och efter. Ja, just ett mode var nu detta. Som sällskapslek tydde man ofta på caféer och i salonger varandras drömmar, i Freuds ”anda”. Och Sigmund Freud kom förmodligen alltså att betyda en hel del för Kafka. C:a 1904 bör Kafka ha varit medveten om Freuds existens. 1910 inhandlade han och läste Freuds *Leonardo da Vinci - ett barndomsminne,* där Freud första gången använder begreppet ”narcissism” och även resonerar kring begreppet ”sublimering” centralt i *Tre uppsatser i sexualteori*. Kafka läste senare Freuds essä om Michelangelos *Moses*-staty. I december 1913 besökte Kafka ett föredrag om "Moses och samtiden", och intresset för *Moses* fortlevde dessutom hos FK, och han lär ha

kommenterat, i närvaro av den unge studenten Janouch, en bild av den berömda *Moses*-statyn med orden: "´Det där är ingen ledare.´sade han.´ Det är en domare. En sträng domare.´"[lxxvii] Sådan var ju inte Freuds syn på *Moses*. Freud såg i *Der Moses des Michelangelo*, genom statyn, *Moses* som en tragisk hjälte, en ensam historisk hero, som sammanbiten bar sin besvikelse över det judiska folket. (Man kan här spekulera över vilken ”mytologi” som ligger bakom Kafkas tankevärld, i lika stor utsträckning som man spekulerar över vilken ”mytologi” som ligger bakom Freuds. I Kafkas fall kan ju svaret faktiskt just som jag redan antytt till en del vara…: Freud. I Freuds fall finns en dragning till meta-mytologi, religion, m.m.. Vad man då avser med begreppet ”mytologi” kan ju då vara *personliga symbolsystem av djupt liggande art*.)

Kafka ägde – vad vi vet - mycket få böcker i psykologi och i ren filosofi. Men han läste mycket, troligen snabbt också. Inte minst då han var sängliggande - sjuk - eller i sin vanliga sömnlöshet. På Prags universitets-bibliotek finns det faktiskt kvar en anteckning om att Kafka där lånade upp till läsesalen ett exemplar av Hegels klassiska *Phänomenologie des Geistes*, en väldig bok, som man knappast kan lyckas vettigt konsumera på några dagar i en läsesal. Det är också känt att Kafka ägde en bok av Fichte, förmodligen *Människans bestämmelse*. Kanske fler. Denna bok var ingen ovanlig volym i de bildade klassernas bokhyllor under denna tid. I själva verket är den en mycket pedagogisk och välformulerad populär-framställning av Fichtes filosofi, och samtidigt … av hela *den filosofiska idealismen* i en av dess tydligaste former. Kafka studerade också Schopenhauer något, tillsammans med sin vakna och vetgiriga syster Ottla. FK bör ha uppskattat den antiauktoritäre Schopenhauer, samt uppskattat dennes hänvisningar till och genomgång av skepticismen. Kafka högläste vid dessa tillfällen. Han läste bl.a. också hemma Kierkegaards dagböcker, samt SKs två tidiga verk *Enten-Eller* och *Frygt og Baeven*.

Ännu sent i livet, i December 1923 i Berlin, beställde den läshungrige Kafka böcker från Rowohlts- hans eget förlags - sortiment. Listan förtjänar att återges: Hölderlin, *Gedichte*; Hölty, *Gedichte*; Eichendorff, *Gedichte*; Bachhofen, *Japanischer Holzschnitt*; Fischer, *Chinesischer Landschaft*; Simmel, *Rembrandt*; Gauguin, *Vorher und Nachher*; Chamisso, *Schlemiehl*; Bürger, *Münchausen*; *Ein Brief von Hamsun*.[lxxviii] Som vi ser är det ingen tung teoretisk litteratur han beställer, men någon sådan dominerade heller inte detta förlags utbud.

Att Kafka faktiskt gärna höll tal, det är något som i förstone inte stämmer med den gängse uppfattningen (den allmänna myten ….) om honom. Man tänker sig gärna Kafka som hämmad och blyg - i sitt (verkligen gedigna och av honom själv omvittnade) "främlingskap". Detta tycks alltså inte alls varit sant. Kafka – 182 cm lång - var ganska frimodig. Han var dock sällan eller aldrig debattör. Kafka undrade ofta över hur man skulle bete sig i större sällskap. Han skriver åtskilligt om människor som umgås på olika sätt, hur de beter sig och hur de kommenterar varann, men ansåg sig själv helt hjälplös i större sällskap.

Herr Fanta, apotekaren, Bertas man, var troende muslim. Fru Berta F. var fritänkare och hade sökt sig till de kretsar vi nyss redogjort för, (… hennes dotter Else var gift med Hugo Bergmann, Kafkas klasskamrat från gymnasiet.), men hon var också i anden brinnande, inte bara för naturvetenskap o. filosofi utan även för teosofi, t.ex. Madame Blavatsky ! År 1911 besökte självaste Rudolf Steiner Prag. Denne hade utgivit ett flertal böcker om sina egna idéer,[lxxix] och bl.a. även skrivit om Nietzsche o. försökt – förgäves - lära Nietzsches viljestarka syster Elisabeth något om Nietzsches filosofi. (Nietzsche hade ju dött år 1900 och EN var förvaltare av kvarlåtenskapen.). Steiner höll en föredragsserie om teosofi just i "Fantahuset", samt grundade en ”loge”, Bolzano-logen i Prag. Steiners framträdanden var suggestiva och fantasifulla med lockande

bilder i ord, såsom : ”atlantisk och lemurisk världsapokalyps”, ”ahrimanska krafter” m.m.,[lxxx] och han gjorde ett stort intryck på majoriteten av åhörarna, även på den i detta hus mycket uppskattade Kafka. Kafka deltog här – mot sin vana i diskussionerna.[lxxxi] Och Berta Fantas dotter (nämnda Else) har i efterhand berättat:

”Jag kommer ihåg hur jag under föredraget såg hur Franz Kafkas ögon blixtrade och lyste, och hur ett leende lyste upp hans ansikte.”[lxxxii]

Men i grunden var Franz Kafka skeptisk till teosofin - liksom till alla läror och ideologier. Han tog inte till sig en enda av dem, i deras totalitet, : inte nationalism, socialism, inte sionism, under hela sitt liv. Endast vegetarianismen.). Han var också en människa, som inte ofta gjorde sig offentligen bemärkt. Kafka besökte dock – dådkraftigt - Steiner på dennes hotellrum på Hotel Victoria efter föredraget … för konsultation ! Beskrivningen av detta besök upptar gott o. väl två sidor i Kafkas dagböcker[lxxxiii], och tillhör något av det mest dräpande komiska som finns skrivet om mötet mellan två diametralt olika slags män. I detta parti kan man också läsa in den jättelika skepsis inför auktoriteter, som Kafka i grunden alltid behöll, - parad med den medvetna skräckslagenheten inför dem. Också, som vi skall se, i de fall då de var honom närstående kvinnor. Att han dock inte bara avfärdar Steiner som ointressant, men söker *kontakt* med ”auktoriteten”, det säger något, dock osäkert vad, om FKs komplicerade förhållande till just denna. Senare skulle Kafka hävda, beträffande Steiner, att teosofi bara var ...”ersättning för litteratur”. G. Josipovici understryker bl.a. i en artikel[lxxxiv] hur Kafkas beskrivning av Steiners föredrag visar på Kafkas extrema känslighet för språk och för människors beteende. Det är också osannolikt, att han någon gång på allvar skulle ha reflekterat över, att själv t.ex. gå i psykoanalys, för att bli kvitt några av sina problem.[lxxxv]Kafka tycks ha haft en fast rotad tro på skrivandet, och på ett sunt leverne, och simmade - invid *Moldau* fanns flera badanläggningar och simsällskap ….

– gymnastiserade och levde ett hälsosamt liv, skyende läkare, som han i allmänhet såg som "atomister" i metod. (Han rökte inte, drack varken alkohol, kaffe eller té.). FK hade en egen liten roddbåt på *Moldau*, där han rodde uppströms och sedan lade sig på botten av båten och lät sig själv, iklädd sin vanliga kostym, och båten glida nedströms inunder den berömda *Karlsbrücke*, och alla de andra 8 broarna, broar , där man faktiskt vid denna tid tog betalt (tull) vid passage över dem. Han överlevde ett anfall av spanska sjukan. Kafka var tidvis nästan osannolikt mager (även innan tbc-sjukdomen) - en magerhet som plågade honom. Han var i mycket pedant. Kafka hade en djup barytonstämma, trots sin spensliga kroppsbyggnad, en stämma, som bl.a. var tjänlig vid hans högläsningar av Flauberts romaner (på franska) hos vännerna, (en FKs älsklingssyssla kring 1908), och som kan ha fullbordat hans tjuskraft hos många kvinnor. Han hade, enligt många, påfallande vackra ögon i ett vackert ansikte

Kafka och Brod arbetade ett slag gemensamt på en roman, kallad *Richard und Samuel*, (två alias´) - men denna blev inte mer än ett utkast, om än ett ganska vidlyftigt. (Brod tycktes – som antytt - ha en (naturlig) djup fascination över Prag, samtidigt som han, redan tidigt, ville flytta därifrån.). Vad Brod senare kom att skriva om Kafka tycks många som såsom delar av en "hagiografi". Oavsett detta var han en vän, som aldrig svek. Kanske var romansamarbetet till dels ett tecken på – från Kafkas sida – ett sökande efter gemenskap, från Brods ett tecken på både ambition och vänskap. Brod var i det närmaste outtröttlig – både i med och motgång - med råd och dåd.

FK studerade alltså juridik vid praguniversitetet från 1901-1906, och kom här bl.a. i kontakt med den kunnige kriminologen och professorn i rättsfilosofi Hans Gross, vars föreläsningar han bevistade i tre terminer[lxxxvi]. Gross´ handbok för undersökningsdomare och poliser från 1893 lästes gissningsvis ordentligt av Kafka. Kafka hade ett gott minne för texter, och studierna i juridik beredde honom nog inte några

större svårigheter. H. Gross introducerade fingeravtrycks-identifierings-konsten - daktyloskopin - inom kriminologin, och han besatt dessutom ett avsevärt intresse för rättsfilosofi (vilket inte var vanligt vid denna fakultet just då).

Hans Gross´ son, Otto, (f. 1877) kom att bli en bekant, ja mer ändå, till Kafka. Studenten Otto Gross tycks ha revolterat i allt gentemot fadern. OG utbildade sig till läkare, tjänstgjorde utomlands och blev sedan psykiater, bosatte sig i Wien, där han kom in i de kretsar där Freud rörde sig. OG utmärkte sig som självständig tänkare inom psykoanalysen, och Freud själv menade, att det bland hans bundsförvantar endast fanns två originella tänkare: C.G. Jung och O. Gross. Man kan väl - utifrån sett - tillägga G. Groddeck, även om denne aldrig fysiskt slöt sig till kretsen. Gross gled dock - delvis, förmodar man, p.g.a. morfinmissbruk - in i ett schizofrent tillstånd, och C.G. Jungs försök att bota Otto G. – med psykoanalys - lär kraftfullt ha motarbetats av fadern. Hans Gross ville istället ha sonen inspärrad på mentalsjukhus, där fadern uppenbarligen trodde, att den rätta hjälpen skulle finnas, - eller - för att helt enkelt få honom "säkert placerad " ? En av dem som tidigt mötte Otto Gross och nära nog omåttligt fascinerades av denne, var Freuds kommande levnadstecknare, walesaren och läkaren Ernest Jones.

Först 1917 möttes Kafka och Otto Gross. Alltså långt efter det Kafka skrivit t.ex. *Amerika* och *Processen*, eller, om man skall vara exakt, huvuddelarna av dessa romanutkast, långt efter tillkomsten av *Förvandlingen*. Denne, OG, var då en initiativrik och … meddelsam man, (fadern hade dött 1915), intresserad av allt från psykoanalys till tidens revolutionära strömningar. Kafka, Franz Werfel , som Kafka alltid – med viss skräck syns det mig - såg upp till som författare och Otto Gross – som lämnat kretsen kring Freud (denna var ju styrd med järnhand av F. själv) - funderade på att starta en tidning/tidskrift, men det strandade p.g.a. problem med ekonomin. De tre, och - som vi vet - Kafka och Gross - förde samtal, - och, enligt vissa källor, handlade en del samtal om just

psykoanalysen. (Tillsammans med Franz Kafka planerade Gross att publicera *"Blätter gegen den Machtwillen" .../ Tidskrift mot viljan till makt./).* Det har ibland förmodats att den brådmogne Gross var den store utvecklaren för Kafka av (en variant av) Freuds tänkande. Kafka läste ju mycket sällan – ”frivilligt” , el. ”för skojs skull” - teoretiska luntor. Men F.K. hade tidigt med entusiasm tagit till sig Freuds idéer, troligen genom kulturell "osmos" [lxxxvii]. Freud stod så i centrum för de intellektuellas intresse kring 1910, att hans psykoanalys, eller en vulgärvariant av denna , - som sagt - i flera avseenden var - ett mode bland borgerligheten. Om kontakten med Gross kan man läsa i breven till Milena,[lxxxviii] där Kafka berättar om en resa med Gross på ett nattåg, under vilken G. utlade sin ”lära” – som Kafka skriver – av vilken FK dock – i detta brev - sa sig inget förstå.-”mein Denken ist kalt und langsam”(/mitt tänkande är kyligt och långsamt/).[lxxxix] Hur mycket av Freud som Kafka läste kan vi aldrig få veta. Men han hade, vad vi kan inducera, en ganska god kännedom om psykoanalysen.

Otto Gross´ eventuella inflytande på Kafka kom alltså relativt sent, men kan ha konfirmerat vissa uppfattningar, och även ytterligare frigjort K.s stil. Det var Freuds generella inflytande under denna tid, på *sin* tid , - paradigmatiskt, som kom att påverka Kafka, analogt med vad andra i den miljö han befann sig utsattes för. Otto Gross tog sitt liv bara några år efter samtalen med Kafka. Otto Gross producerade några få uppsatser inom psykoanalys med början 1913.

Det kan nämnas att Hans Gross lät arrestera sin son Otto på ett sätt , som av många anses vara porträtterat i *Processen* av Kafka, - en roman , som alltså då skulle beskriva ett justitiemord.[xc] Att Kafka var påverkad av händelsen är tveklöst, men att den hade en avgörande inverkan på *Processen* är ju mer osäkert. Att han, som varande en enkel jurist i det väldiga systemet, skulle våga sig på, även kryptoanarkistiskt, att kritisera detsamma, i en nyckelroman, är ju praktiskt taget uteslutet, menar jag, särskilt sett i samband med hans övriga handlande i förhållande till arbetet och familjen.

Den 23 september 1912 redan, efter det Kafka fullbordat berättelsen *Domen*, är det som den berömda anteckningen i *Dagboken* kommer till: ”Tankar på Freud, naturligtvis.”. [xci] Under Oktober-November 1912 skrivs *Kap*.1 av *Amerika* i ett svart skrivhäfte, - det prosastycke , som inom kort skulle publiceras fristående som novell i en tidskrift under namnet "*Der Heizer*" (*Eldaren*).

När äktenskapet mellan Elli (Gabrielle) Kafka - den extremt tystlåtna - och Karl Hermann planerades, - FK var då i trettioårsåldern - , så planerades även – kan vi sluta oss till - , av Herman Kafka, Franz framtid. Karl Hermann hade nämligen i sinnet att starta en asbestfabrik, och till detta behövdes pengar : hemgiften. Herman Kafka gick med på detta , men rådslog med sin son (… juristen) om saken, och fick denne att lova att inte bara ingå i företagets styrelse, men också delta i skötseln av denna fabrik med ett tjugotal anställda. På så sätt sökte alltså FKs far på ett förslaget sätt ”tvinga in ” sonen till en framtid som … *fabrikör*. Äktenskapet och bildandet av fabriken - verkstaden - genomfördes, och Kafka deltog till en börja med något vid uppställande av dokument och dylikt, besökte fabriken, som sköttes av en inhyrd ingenjör, som förstod sig på (så gott man dåförtiden förstod sig på ….) asbest. Det dröjde emellertid inte länge förrän Franz mer och mer drog sig undan denna faderns ”fälla”, som ju hotade att ta hela hans återstående tid i anspråk, (utanför försäkringsanstalten) och - vad som för honom var huvudsaken - : som därmed hotade att hindra honom från att skriva. Det var just i denna situation - när han verkligen ”hatade sin familj” – som Stanley Corngold skrive , och detta förmodligen för första och kanske enda gången i sitt liv ….– som han skrev *Förvandlingen*. Han hade då också träffat Felice Bauer och växlat några brev med henne, antagligen tyst besluten att gifta sig med henne, pliktskyldigast. Intressant är ju att läsa *Förvandlingen* mot denna bakgrund. Det är svårt att tänka sig att Kafka såg det som en maktkamp mellan sig själv och fadern, men vad som vid denna tid mer och mer dyker upp i anteckningsböckerna (dagboken), är fantasier om straff, om att ställas inför en stor … domstol. Här *kan man* tyda det som om

FK kände att han svek sin familj (asbestfabriken gick också sedan nästan hela tiden sämre och sämre och kom successivt att kosta Herman Kafka en smärre förmögenhet….), och han kände sig fångad, även om han i det vardagliga undvek sysslandet (både närvaro och planerande) med fabriken, som han *de facto* var delägare i. Franz kände sig förmodligen, som så ofta, skyldig, ty han hade (!) gett sitt ord på att hjälpa till. Om asbestens radikala fördärvlighet för lungor vid inandning kände man då inget till. Dammet yrde i denna lilla fabriksbyggnad och man borstade av sig asbestdamm med en tagelborste, och flickorna, de anställda, alla unga etniska tjeckiskor, ruskade snabbt dammet ur håret med några viftningar när de lämnade maskiner och lokal för dagen.

Prag hade från 1890-talet flera elverk, och hade elgatubelysning från 1894. Mellan 1891 och 1903 tillkom i tur och ordning elektrifierade spårvagnar och tåg till och från Prag. FK var hänförd av den nya tekniken, (t.ex. flyget,- Jfr. den nämnda *Die Aeropläne in Brescia*, samt Amerikaintresset.) och insåg kanske inte med detsamma, såsom den av honom tidigt beundrade Nietzsche gjorde, den oundvikliga faran. Vi återfinner spår av denna fascination i vissa kapitel i *Amerika*. I vissa avseenden drabbas naturligtvis tekniken här, i detta romanfragment från 1912, av en intensiv ironi.

I romanerna kan man tydligast finna civilisationskritiken i *Processen* och *Amerika*. I *Amerika* - en Dickenspastisch, enl. F.K. - är det detaljerna, som här mest fascinerar, och hur Kafka föregriper George Orwells roman 1984[xcii] i alla fall i några passager. (Orwell var själv också han en stor Dickens-beundrare …). Den ”oväntade detaljen” är ett stilgrepp, som går igen inte bara hos Dickens, men även hos t.ex. H.C. Andersen, i dennes sagor, och blir föremål för en beramad kritik av Kierkegaard, då denne finner, att den typen av avvikelse – då benämnd ”den onödiga detaljen” - hos Andersen endast – naivt och självupptaget, …som allt hos denne - mynnar i Intet.[xciii]

Man kan fråga sig vad karaktären hos denna Kafkas reaktion var. -- Var den rebellisk eller var den nostalgisk, var den direkt subversiv? Vi låter denna fråga stå öppen så länge. Att den på något sätt hade att göra med det tidiga 1900-talet - speciellt stämningen efter *Det Stora Kriget* - och det politiska och kulturellt-samhälleliga klimatet, kan man gissa. Om Amerika ,U.S.A., hade FK bland annat läst hos Marx. Men även kunskap från tidskrifter och film - Kafka var en mycket flitig och entusiastisk biobesökare - spelade säkert roll i hans kunskaper om landet. År 1907 startades den stora biografen *Ponrepo* i Prag. Han hade även släktingar i U.S.A.. Här fanns i Europa en rotlöshet, och nu i tiden ett latent ”andligt” tomrum. Alla kände det. Det kändes i luften. Något som senare – efter två världskrig - skulle formuleras av sådana som Lavelles, Maritain, Mounier, & Sartre. Paul Foulquié skriver:

”Den existentialistiska rörelsen var en reaktion mot denna torra och oförsonliga intellektualism men var ännu mer ett uppvaknande för hur moralens förvärldsligande hade fört mänskligheten till en återvändsgränd: omöjligheten att fastställa en levnadsregel.”[xciv]

Än så länge – under Kafkas tid - var dessa tankar inte explicit formulerade. Man hade Kierkegaards och Nietzsches formuleringar i ämnet att tillgå, men dessa var både skäligen svåra att handskas med, då de var insnärjda i respektive filosofers övriga – bitvis personliga – tematik, och svårförståeliga exegeser. *Existentialismen* skulle komma att formuleras av Sartre *et consortes*. Att man, *som just existentialist*, då kom att tänka på Kafka som en av sina mer klarsynta föregångare, en mästerlig speglare av *existensens villkor*, det kräver en utläggning för sig, som alltså bara antydes här.

HERMANN KAFKA.

”Mitt skrivande handlade om dig, jag klagade ju bara däri, vad jag inte kunde klaga vid ditt bröst.”

(FK, *BradV.* s.148.)

Brevet till Fadern, en hel ”liten bok”, publicerad som sådan nuförtiden …, - av många, naturligtvis felaktigt, sedd såsom en liten självbiografi, bör läsas ”med försiktighet” . Här anklagar Kafka fadern för sin ”olycka”. Den *är* alltså ingen "bok", men – som påpekats - ett brev. Dessutom kallar han detta - i ett brev till Milena Jesenská (där han bifogar en avskrift av det förstnämnda) - för ett "advokatbrev", med "advokatknep" i. *Brevet till fadern* som Kafka skrev i november 1919 och av någon anledning lämnade till sin mor Julie , för vidare befordran till adressaten, - blev *de facto* ett brev som modern, i svek mot sonen och i sin livslånga solidaritet med maken, väl läste, men aldrig lämnade fram. Av vikt för förståelsen av brevet är att veta, att det är skrivet i November 1919, då FK var 36 år gammal, och redan skrivit sitt *Processen*-manus. Han hade blivit sjuk i tbc, passerat förlovningarna med Felice, försökt gifta sig med Julie Wohryzec men fått nej av fadern. Vid skrivandet av brevet befann han sig inte i Prag, i det lilla genomgångsrummet i föräldrahemmet [xcv] , men sjukskriven på landsbygden, i böhmiska Schelesen.

Fadern, Herman, hade, enligt sonen, helt enkelt varit *alltför* stark och egentligen mer stark än grym. Brevet är författat på ett pensionat och renskrivet på maskin, 44 sidor långt. Gilles Deleuze, känd för sin *Nietzsche*, och Félix Guattari (*Anti-Oidipe*), skrev tillsammans en bok, *Pour une littérature mineure* (1975), [xcvi] där de två fransmännen hävdar, att F.K. befann sig i en språklig fyrkant : mellan pragtyska- tyska-jiddisch och hebreiska, och där D/G lägger de en av tyngdpunkterna på, hur Kafkas oidipus-situation präglat hans verk. Hur klarade Kafka av förhållandet till sin far?

Guattari/Deleuze menar, att han upphävde den oidipala situationen på två olika sätt – och de sätter (del-)rubriken: *En alltför stor Oidipus*. *Det första* av dessa upphävanden har enligt författarna, sin grund i olika treställiga relationer, främst den (pragensiska) samhälleliga trekanten, där F.K. upplever sin far såsom en förrädare gentemot det lantligt (böhmiskt)-judiska arvet, i det fadern underställer sig den tjeckiska byråkratin, men Franz kan bevara sin aktning och sin kärlek till fadern, bara för att sonen känner, att fadern är *lika förtryckt* som han själv är. Själv tycker jag att det - i grunden - verkar som F.K. inte har någon aktning kvar, för sin fader, - denne framstår som urtypen för en tyrann. Det andra upphävandet, enl. D/G, sker genom det ständiga, i berättelserna återkommande, Kafkas förvandlande av "sig själv" till ett djur. t.ex. hunden = "Schizodjuret *par preference*", enligt G/D. Kafka söker inte frihet, men en *utväg*, och han finner denna i *icke-mänskligheten*: att bli skalbagge. Jämför här raden av andra djurgestalter : apa, jättemullvad, grävling, råtta, hund. Vi återkommer nedan till Kafkas bruk av djuret som berättarjag, som *hjälte* – subjektfigur (S) - i noveller. Att det här är fråga om en ensamhetssymbol, en markering av en plågsam radikal ensamhet och en utanförposition, det är nog ställt utom allt tvivel. Guattari/Deleuze menar att det är ett mycket intrikat och intressant brev: Kafka menar i detta att både han själv och fadern båda är oskyldiga (att de är offer), *samt* att de båda också är skyldiga. Man – d.v.s. jag - kan inte komma undan intrycket att det faktiskt är en jurist som skriver en inlaga av dubbel karaktär, mer än det är en son till sin far. G/D noterar att Kafka vill "förhålla sig fri " och citerar *Dagboken*, 29 jan, 1922: " Men också min världs dragningskraft är stor; de, som älskar mig, älskar mig för att jag är "övergiven", /… / för att de känner att jag, som här fullständigt saknar rörelsefrihet, i lyckliga tider har det på andra plan.". [xcvii]Eftersom Kafka också har medkänsla med fadern (i brevet, men är denna uppriktig?[xcviii]) är de båda fransmännens omdöme om F.K., att denne är en "pervers Oidipus". Själva idén om *perversiteten* såsom *räddande*, härrör kanske från den då inflytelserike

psykoanalysfilosofen Jacques Lacan och de Sade. Vi är här i ett slags utvecklande, kanske, av Flauberts rabulism. Flaubert var ju inte främmande för att – så gott det gick – strö in anspelningar åt det perversa hållet, samt excellerade ibland i groteska scener.(Vi återkommer till Flaubert.). Man kan här inte förbigå "problemet" med den "auktoritära personligheten" - jfr. H. Marcuses bok med denna titel, samt även Adornos bok i samma ämne. Det är ju väl känt att den auktoritära personligheten, behandlad av en mängd författare mot skiftande fonder, kan såväl framkalla en likadan, som en helt annan, en i försvarsposition ställd, person,- kanske en narcissistisk människa. Vi vet, att det i sådana här påverkningsförlopp ofta döljer sig en dubbelhet.

Förhållandet till fadern Herman kan - om man så vill - uppdelas efter tre eller fyra mer eller mindre tydliga plan [1.] Det rent känslomässiga. Där kan vi konstatera, att Kafka hyste mycket *varma känslor* för sin far, och att det i grunden var ömsesidigt, även om fadern gentemot den unge FK demonstrerat sitt överläge.(balkongutsättningen, o.s.v.). FK hyste även direkt beundran för sin far. [2.] Faderns krav på att Kafka skulle ta över hans *affärsrörelse*, alternativt skaffa en ansedd och välbetald position i samhället (asbestfabriken), där man kan konstatera - utan större svårighet - , detta krav beredde Kafka stora bekymmer, p.g.a. att FK själv helst av allt ville bli författare på heltid. [3.] Faderns krav på Kafka, - i linje med moderns önskan - att denne skulle *gifta sig* och bilda familj, skaffa barn och så vidare .... Detta krav var likaså en belastning för Kafka, som i mycket - eller faktiskt rentav helt - ansåg sitt skrivande vara oförenligt med äktenskap. Vi kan kanske tillägga en punkt [4.] : Faderns ensidiga strävan efter *assimilering* i Habsburgska Kejsardömet, (eller vilken stat det än nu varit) och dennes kallsinne visavis judendomen, bidrog till en ”flytande ” tillhörighet på detta plan. Assimileringen av judar var visserligen i Franz Josefs rike relativt stabil, men sattes periodvis att fråga. Herman Kafka var en social klättrare, och en opportunist. Här skulle Kafka ibland undra över detta

val, och lida av den rotlöshet i ett samhälle där antisemitiska strömningar kom och gick.[xcix] Kafka trivdes inte i Prag. Han önskade ofta flytta till Berlin, för att där bli fri skriftställare. Berlin var vid denna tid mer harmoniskt. Berlin hade år 1910 två miljoner invånare. Kanske upplevde Franz Kafka sin far som oreflekterad i förhållande till denna judens ytterst komplexa situation.

Det förekom alltså skuldkänslor hos FK gentemot fadern, för att han, FK, så icke uppfyllde kravet på att "realisera det allmänna" (för att använda Kierkegaards terminologi, där denne berör, och uppehåller sig vid det, som han aldrig själv lyckades åstadkomma …), och vi kan , mot bakgrund av det, kanske, till en del förstå , varför Kafka vid ett tillfälle planerade en liten prosavolym, som skulle heta "*Strafen*" (/Straff/) och innehålla *Förvandlingen, Domen* och *I straffkolonien.* Fadern arbetade hårt och målmedvetet hela sitt liv för att skapa en god social ställning för sig och sin familj. Just denna arbetsiver hos fadern gjorde givetvis FKs skuldkänslor än starkare. Man kan ana, att kraven på äktenskap kulminerade kring 1912, detta ödesdigra år, då han både debuterade, (*Betrachtung*), träffade Felice och skrev några av sina bästa noveller. Nu kan ju straffantasierna även ha en annan etiologi. Att där ligger ett sexuellt element i dessa berättelser är många av de, som tolkat dessa berättelser, praktiskt taget eniga om. Man kan tänka sig en tidigt anlagd dragning till undergivenhet, till *masochism*, hos Kafka. (Masochismen bör nog betraktas som en slags dubbelrörelse, just så som t.ex. Žižek ser den, som en blandning av utövare-offer-positionering.[c] Ett antal berättelser och passager i romanerna har ett tema, som anspelar på masochism. Uppror och dominans var ingenting som han själv omedelbart stod för. (Anteckningar om "sexuell avvikelse" i denna riktning saknas helt. Kafka beklagar sig mest över de - "sina" - tjeckiska prostituerades brist på medkänsla.). Hans samhällskritik är - när den kan spåras - av ett indirekt slag, ofta inlindad i ironi, eller försvagad av pessimism. Likaså hans livsinställning.). Kafka döljer inte

det sexuella elementet i sin diktning, men anspelar ofta på både det, - ofta lekfullt och groteskt - utvecklar det både direkt och symboliskt, samt ofta det i detta ingående Oidipuskomplexet. Han befinner sig i ett tabu. Nu kan man, - som vi skall se -, betrakta mycket av hans författeri som ett "lekande" - i vid mening, med allt detta, och att Franz Kafka, s.a.s. håller sig nära "retningslinjen" för det hos honom känsliga, förbjudna, ja rent av plågsamma, och plågsamt lustfyllda men också det lustfyllt plågsamma och det plågsamt komiska. Och i slutändan är han ibland nära det existentiellt livshotande. På gränsen till vad han – förmodligen - själv känslomässigt står ut med. Jfr. dock den mästerliga, tidiga novellen *Unglücklichsein*. - *Att vara olycklig*, - vacker så som en tavla av Kandinsky. Kafkas *hjältar* är i överväldigande grad utsatta, hotade, i svåra lägen; de är på det ena eller andra sättet plågade, och söker – *ofta bara halvt dock* (!) – en utväg ur sådana situationer. De önskar sig alltså ofta undergången. Och uppnår den ofta.

Hur det platonskt-incestuösa i förhållandet till systern Ottla präglar FK kan man ganska klart utläsa ur *Förvandlingen*, där modern och systern, *Grete*, söker utrymma *Gregors* rum för att låta denne vara skalbagge, men *Gregor* vägrar skiljas från porträttet med damen i päls[ci], och hur systern p.g.a. detta – enligt Guattari/Deleuze – blir den som dömer honom till döden. Här spelade – biografiskt – den händelse in, där FKs syster Ottla i slutet av 1912 tog faderns parti, i dennes krav på FK att denne skulle ägna tid till den krisdrabbade asbestfabriken, och sluta med middagsslumrandet, och lägga undan det nattliga författandet. Denna kris mellan de två syskonen var dock övergående. Bandet dem emellan var otroligt starkt. Häpnadsväckande är hur Kafka dock använder sig – oförblommerat, kanske i raseri, – av familjehändelserna i sina berättelser, där nu familjemedlemmarna lätt kunde känna igen sig i figurerna, - vilket de förmodligen gjorde - och kännas igen av familjens bekanta.

Belysande för förhållandet till fadern, kan man se i brevet till denne , - *Brief an den Vater* - hur han mitt i anklagandet nästan "*utber*" sig en framtid av denne. Man kan säga att alla de självbiografiska (psykografiska) stora förenklingar, som förekommer i brevet, är atypiska för Kafkas förvisso mycket nyanserade intellekt. Hur mycket ville han få med i brevet? Hur mycket syftade det faktiskt till? (Att använda brevet komparativt med den banbrytande berättelsen *Domen* låter sig göras, men man kommer inte till någon större insikt, genom användande av en sådan metod. Allt tycks mer då bara bli trivialt, och att ta ett steg tillbaka. Varför syssla med det ursprungsmaterialet, när man analyserar en av världens mest beundrade noveller ?). Att däremot se brevet som verkligt är ju en helt annan sak. Det är ett typiskt brev, och det är likaså klart ambivalent, samtidigt som det är fullt av överdrifter. Betydelsefullt och även signifikativt – för läget och stämningen i familjen - är att brevet aldrig överlämnades. Då någon uppgörelse dem emellan inte (så sent i livet) kan komma till stånd söker FK komma runt, och igenom problemet med far-son genom att skriva detta brev och söka , som G/D skriver, vända på kausalräckan *oidipussituation*-neuros till neuros-oidipussituation, och mena att oidipussituationen har sina orsaker i samhälleliga förhållanden. Det är ju, menar jag, inte uteslutet att Julie Kafka, vid genomläsningen av brevet, ansåg att det innehöll avancerat och pinsamt … strunt, och att hon bedömde, att fadern skulle tycka samma och att brevet, p.g.a. det, i realiteten skulle ytterligare försämra förhållandet far-son. Brevet kunde ju ändå – hur nu än Kafka här krumbuktar sig – inte ändra på något i det ganska tydliga läge ur vilken FK till dels sökte ”författa sig ur”. Inlagan kunde knappast ha någon frigörande verkan på någon alls. Det kunde däremot – i så fall - själva författandet av *berättelserna* (och kanske också det ceremoniella överlämnandet av exemplar av böckerna till fadern.).

”Någon slags aning om det som jag vill säga, det har du märkvärdigt nog. Så sade du t.ex. för en kort tid sedan:´ Jag har

ju alltid tyckt om dig, om jag nu än inte i yttre avseende var mot dig som andra fäder brukar vara, just för att jag inte – som andra – kan förställa mig.´”[cii]

Meningsfullt på ett annat sätt är brevet, då det kan ställas vid sidan av en del berättelser och förklara att Kafka kunde föra ett liknande resonemang om skuld, som i brevet, även i delar av verken. Resonemang om skuld och straff är ju hos Kafka legio. Saul Friedländers bild – i dennes kontroversiella bok om FK - av kampen mellan Franz och Herman Kafka [ciii] är nog en träffande sådan. För Louis Begley står det fullt klart att Franz hatade sin far. Det jag själv förmodar – (!) -, det är, att FK kände sig så främmande i tillvaron, och led så av denna utanförposition, att han såg det som gav honom en liten, liten känsla av samhörighet med världen, nämligen *gemenskapen med sin familj*, som något han aldrig nånsin kunde göra sig av med. Detta inkluderade då att han faktiskt inte kunde ”göra upp” med fadern, på ett sådant sätt att han gjorde sig urarva. Och det kan också ha gjort flera andra ställningstaganden omöjliga för FK. (Vi finner här en parallell till förhållandet mellan Kafkas förhållande till sin far o. Kierkegaards, ty Kierkegaard led tillsammans – i sitt sinne - med sin far, ansåg att de båda hade samma slags tungsinne. S.K. var alltså på ett liknande sätt bunden (i en variant av *double-bind*) till sin ”tyrann”, även om dennes ”tyranni” såg annorlunda ut, med sin religiösa överton. (Troligen präglades SKs religiositet helt (!) av hans fadersbild.). Ingen av de två klassikerförfattarna gjorde något definitivt uppbrott, inte ens några försök. Franz Billeter har skrivit en stor jämförande studie – i avhandlingsform, - om de båda, SK och FK .)

OTTLA KAFKA.

Ottla Kafka intog en särställning i Franz liv.

Ottilie Kafka, alltid kallad Ottla, föddes - alltså 29 Oktober 1892 i Prag, och var Franz´ yngsta syster, det sista barnet. Hon gick ut en flickskola och en fortbildningsskola, och arbetade sedan i faderns affär, - ofta tolv timmar om dagen, och var den som öppnade för personalen på morgonen.

Hon var inte bara charmig favoritsyster, men stod Franz allra närmast, genom hela hans liv, av alla människor. Hon hade samma egenartat mörka hy som Franz. Hon blev - kanske genom FK - intresserad av den blomstrande sionismen, och gick entusiastiskt med i en klubb för judiska flickor och kvinnor. Hon tyckts ha varit det gladaste (och argaste) av syskonen. Hon beslöt sig under första världskriget att ta över ett litet gods i västböhmiska Zürau, norr om Prag, som tillhörde systern Elli Kafkas man Karl Hermann, understödd av Franz. Saken motarbetade av fadern. Från mitten av April 1917 till hösten 1918 skötte hon dock detta gods. Från November 1918 gick hon en lantbruksutbildning i Friedland. I mars 1919 återvände hon till Prag . Försök att finna arbete inom lantbruksnäringen misslyckades dock, trots Ottlas och Franz gemensamma ansträngningar. Den 15 Juli 1920 gifte hon sig – mot Herman Kafkas vilja - med den katolske tjecken Josef David. Förhållandet hade börjat långt innan kriget. Föräldrarna fick reda på det först efter det Josef D. lämnat militärtjänsten. Så kom födseln av döttrarna Věra, 1921, och Helene, 1923, och Franz var mycket förtjust i dem, lekte med barnen, och tyckte även om maken.

Under sommaren 1922 tillbringade Franz med familjen David tre månader i Planá vid Lužnicí. Ottla Davidová och Josef David hade inget lyckligt äktenskap. Hon var också mycket självständig, till skillnad mot sina båda systrar, vilket kan ha bidragit till spänningar. I Oktober 1943 följde hon med , som hjälpare, en barntransport till Auschwitz , och kort därefter mördades hon av nazisterna där. Hennes döttrar Véra och Helene undkom, då Ottla frivilligt – skyddande den icke-judiske maken - separerade sig från sin familj.

Franz och Ottla läste ibland böcker tillsammans. (Platons *Symposion*, - denna klassiska tragikomiska politiska fars, – Arthur Schopenhauer, m.m.). De hade livet igenom, från tidig barndom ända till Franz´ död en tät kontakt, och förde långa hemliga samtal, vilka utspelade sig främst på två platser, nämligen husets badrum och en speciell park i centrala Prag. I breven till henne (nu på *Bodleian Library* i London) framstår Franz som snabbtänkt (som vanligt), minnesgod, praktisk, avslappnad och naturlig. Betecknande är att Kafka hellre läste filosofi med Ottla, än med Max Brod. Denne hade en dragning till metafysik som med största sannolikhet ”avskräckte” Kafka. Brod hade mycket litet av den gedigna skepsis, som var utmärkande för Kafkas tanke. Då fanns det t.ex. hos kamraterna Baum, Oscar Pollak och Weltsch mer sådan. Orsakerna till att vänskapen mellan Brod och Kafka ändå blev livslång är troligen fler, och det skulle bli spekulation att ge sig in på dessa.). Ottlas betydelse för Franz kan ha varit mycket större än vad alla i allmänhet anat. Det syns – utifrån sett, efter man tagit del av existerande dokument ….- som om deras intima samtal var det mest nära och varma som Kafka upplevde under hela sitt liv.

Ottla var efter Franz´ död helt emot att man publicerade Kafkas efterlämnade papper (romaner och annat). H. Zylberberg, som kände Ottla, skriver:

”Hon accepterade aldrig det faktum att Kafkas verk hade publicerats som resultat av någons indiskretion. Franz hade lämnat ett testamente, och hans djupaste och heligaste önskan, att allt han hade skrivit skulle brännas, borde ha åtlytts. På grund av detta var hon mycket arg på Max Brod.”[civ]

En del av vad vi vet om Kafka vet vi genom hans dagböcker och brev. Kafkas dagbok är en egenartad ”bok” (eg. ett urval anteckningar) med kortfattade notiser, utkast till noveller, m.m., men mest om hans egen dåliga hälsa , som en ”sjukjournal” , brukar man säga, och om hur väldigt lite han gör

(…. uträttar som författare). De flesta anteckningarna är liksom dessa: ”1. juni. Inget skrivet.”; ”13.juni. Hela dagen i sängen.”, ”15.juni. Hela dagen i sängen.”, o.s.v …… Bl.a. om huvudvärken, som enl. T. Ekbom lär ha varit en speciellt plågsam "Hortons huvudvärk"[cv] .Kafka led ofta av huvudvärk, samt tillbringade mycket tid av sitt liv, särskilt senare liv – efter lungblödningen, sjukdomsutbrottet - i sängen. Lika ofta – eller oftare - klagar han också över sömnlöshet. Samtidigt tycks sömnlösheten stå i förbindelse med förmågan att skriva. När han sov gott , skrev han helt enkelt inte ! Sömnlösheten – och sömnen - ställer Kafka själv i förhållande till *sanning* i brevväxlingen med Milena. Sömnen är – så skymtar det fram – ofta något av det högsta, och halvslummern lika ofta i kontrast något (själv-)bedrägligt (så som i Bürgelepisoden i *Slottet*.), något ofta – i verken - markant styrt av det omedvetna.

HEDWIG WEILER.

Sommaren 1907 befann sig Kafka hos släktingar i Triesh på tjeckiska landsbygden, hos sin morbror läkaren Siegfried Löwy; han badar och åker motorcykel och har där en romans med den unga 19-åriga judinnan Hedwig Weiler. (Aug. 1907. Kafka är då 25 år gammal.) .

I ett raljant brev till Brod beskriver Kafka henne som : "mycket ful, liten och tjock, röda kinder med två stora framtänder, som inte ryms i munnen". Man kan jämföra FKs hjärtlösa beskrivning av Hedwig med den aningen senare gjorda av Felice – likaså i ett brev - där FK tycker att denna ser ut "som om hon har en bruten näsa". FK tycks alltså ha excellerat i att beskriva fulhet hos flickor, som han (faktiskt?) dras till. Vi bör här komma ihåg, att det för Kafka var en plikt gentemot familjen att söka sig en hustru. Det är alltså mycket det det handlar om här.

Hedwig och hennes syster Agathe var socialdemokrater. H. Weiler var född i Wien 1888. Hon läste romansk filologi och filosofi, blev Fil. Dr. 1914, gifte sig 1917, (g. Hertzka) och engagerade sig bl.a. periodvis i judiska föreningar. Att hon - som en av de få, undkom nazisternas förföljelser, förmodas ha berott på inflytande från ”mäktiga beskyddare” i Wien. Hon dog där 1953.).Breven till Hedwig i Wien (H.W.s brev är inte bevarade. Hon begärde - och fick dem tillbaka.), elva stycken under en halvårsperiod, är skrivna i Prag, där FK. då arbetade heltid som försäkringsjurist för ett italienskt försäkringsbolag. Breven är inte särskilt varken intima eller hjärtliga, men har en närmast spefull ton. Kanske avsåg Kafka att anta en skämtsam attityd, men breven är alls inte någon rolig läsning. Det ansåg, i likhet med mig , uppenbarligen också den verkliga adressaten, Hedwig, som förebrådde Kafka för den "ironiska" tonen i dem. (Detta vet, vi, då Kafka intensivt replikerar på anklagelsen. Kafka kunde sällan vara rolig i brev, annat än då han återger episoder från livet. Kafka syns egentligen inte intresserad av någon närmare bekantskap, och man får intrycket att han blir nervös av henne, och samtidigt framträder en bild av, att FK vid denna tid var solitt deprimerad.)

Hedwig kallar honom likaså för: lögnare,.... och Kafka försöker intensivt få detta till något intressant. Just dessa FKs brev till henne brev är tillgjorda, och det är ett intryck man sällan får när man läser något av Kafkas hand. Förhållandet medförde att han sände den egenartade lilla novellen *Die Abweisung* (*Avvisandet*) till henne, i ett anfall av svartsjuka och publicerad utan titel i tidskriften *Hyperion* 1908 - kanske, också den, en av Kafkas ... sämsta, vilket han uppenbarligen också anser själv, då han också direkt benämner den så, ("schlecht"). Denna novell handlar i pessimistiska - men samtidigt raljanta - ordalag om kärlek, längtan, ensamhet och stolthet. (Den halvsideslånga novellen slutar med, att berättaren uppmanar sig själv och flickan (i berättelsen) att var och en gå hem till sitt, då ingen av dem uppfattar att den andre uppfyller förväntningarna på en idealpartner. ("Tonen" i denna novell är icke alls typisk för FK. Den äger för mig en –

nästan artificiell – tillkämpad distansering, något lik … Hjalmar Bergmans *Kanariehunden*.). Breven något tidigare till t.ex. Oscar Baum, är annorlunda än de till Hedwig. Där uppenbaras istället mycket förtvivlan. Det, som FK benämner ”förtvivlan” är återkommande i hans dagböcker, och det är svårt att veta vad det egentligen beskriver för slags känslor. Kafka lär aldrig ha glömt HW, och ännu 1917 finns en anteckning: "Hertzka ", på ett pappersark. En destruktiv stämning ligger mellan raderna och lurar i breven till Hedwig Weiler. Där finns också en egenartad förströddhet och en brist på inkännande … och sans (kanske fientlighet?), som man också mycket sällan möter hos Kafka. Så måtte dessa två verkligen inte alls ha passat för varann. Förmodligen kände sig Kafka intellektuellt och emotionellt m.m. underlägsen Hedwig. Denna tycktes ha haft en mycket bred och säker intelligens, mod och viljestyrka. Om så nu var fallet, - att han kände sig i underläge - så kan detta förhållande i viss mån ha bidragit till Kafkas rädsla för att alls i fortsättningen ha nära, långvariga förhållanden med kvinnor. Särskilt starka sådana.

Det mest märkliga och mest betydelsefulla och intensiva förhållande, som Kafka nånsin hade, och det, under vilket Kafka skrev sina kanske bästa litterära alster, var dock det till berlinskan Felice Bauer.

FELICE BAUER

Franz Kafka kom hem till Brods en kväll i Augusti 1912. Max Brod hade just gift sig med Elsa Taussig, och Max och Franz var nu oftare hänvisade till att träffas i större sällskap. (”En gift vän är ingen riktig vän.” skrev Kafka svartsjukt till Brod.). När han denna kväll, först såg Felice

Bauer satt hon vid ett bord, och han trodde att hon tillhörde tjänstefolket. (Jfr. t.ex. Haymans och Stachs biografier.). Mötet präglades av missförstånd och förvirring. Kafka skulle denna kväll egentligen redigera sin samling kortprosa, *Betrachtung*, - den första boken - för Rowohlts Verlag, vilket nu istället överläts helt till Brod. (Kafka hade tidigare enbart publicerat sig i tidskrifter.). Kafka följde Felice till hennes hotell, gav henne - av misstag - sin adress, och skrev någon vecka senare, från arbetet ett maskinskrivet brev till henne, på försäkringsbolagets brevpapper. Så inleddes ett brevförhållande, - man har benämnt det ett ”utnyttjande”, en vampyrism, faustiskt, o.s.v. - som tillhör de mest groteska i ”världshistorien”. Kafka och Felice umgicks mest, ja nästan uteslutande, per brev. Kafka sände sina brev, och krävde uppfordrande utförliga svar – två om dagen – från Felice. Kafka är i relationen vampyren, som livnär sig på Felices liv och under denna tid skriver han några av sina bäst sammanhållna verk. Allt händer här som i en het fruktan för giftermålet, och mitt i en process med/mot honom själv om detta. E. Krause-Jensen, efter att ha läst Deleuze/Guattaris ”schizo-analys” av Kafka och förhållandet…:

”Mellan 1912 0ch 1917 skriver han oavbrutet till henne och understundom dementerar han efter eget gottfinnande de rader han just sänt iväg, men han ålägger henne likväl att svara två gånger om dagen. Han ersätter äktenskapskontraktet med en diabolisk pakt, ett slags ”vampyrverksamhet per korrespondens”, som Deleuze och Guattari uttrycker det, en verksamhet som Kafka behöver för att arbeta. ´Orörlig´ vid sitt existensbord suger Kafka Felices blod liksom en spindel, och väver sina garn // för att fasthålla bytet //. Den enda fruktan han glimtvis och skräckslagen förnimmer genom sin hudlöst känsliga intuition är att han skall förgås i sin egen ordväv , och att ”utvägarna” skall visa sig vara återvändsgränder. Därför skriver han samtidigt noveller kring temat att långsamt förvandlas till ett djur. /…./.”[cvi]

Ur ett brev från Oktober 1912 om det första mötet med Felice:

”Ärade Fröken! (Gnädiges Fräulein !)

Så var det nu åter en sömnlös natt, under vilken man just innan morgonen, de sista två timmarna, drog ihop sig till en påtvungen, planerad sömn, i vilken drömmarna icke längre är drömmar och sömnen icke någon riktig sömn. Och dessutom har jag idag utanför porten sprungit ihop med slaktarns springpojke och hans låda, så att jag har fått ett jack över vänstra ögat.

Säkerligen blir jag genom en sådan början inte i bästa tillstånd för att övervinna de svårigheter som det innebär att skriva till Er och som jag i natt lät genomlöpa mitt huvud i ständigt nya former. Det innebär inte att jag inte kan skriva det jag vill skriva, det är ju de allra enklaste saker, men det är så många, att jag inte kan få dem att rymmas i tid och rum. Ibland tänker jag, särskilt på natten, att låta allt bli liggande i minnet, att ingenting mer skriva och att hellre gå under av att inte skriva än av att skriva.

Ni skriver till mig om Edra teaterbesök och det intresserar mig mycket, ty för det första sitter Ni där i Berlin vid källan för alla teaterhändelser , för det andra väljer Ni ut Edra teaterbesök mycket väl (ända tills Monopolteatern, där jag också var, med en min hela varelses gäspning, större än hela scenrummet) och för det tredje så vet jag inte det minsta om teater. Men vad hjälper mig då kännedomen om Edra teaterbesök, om jag inte visste allt som föregick dem och vad som följde på dem, om jag inte visste vad ni hade på Er, vilken dag i veckan det var, hur vädret hade varit, om ni hade ätit supé före eller efter besöket, vilken plats ni hade, i vilken och hur begrundande stämning Ni var och så vidare, så långt man nu kan tänka sig. Naturligtvis är det omöjligt att beskriva allt det för mig, men så är också allting omöjligt.

Fru Sophies födelsedag – för att nu skriva något enkelt och fullständigt meddelbart – är först den 18 mars, och när är Er, för att ställa en rak fråga ?

Det är inte bara oro, som den på kontoret, som leder mitt skrivande hit och dit, så att jag nu åter frågar något helt annat: Jag har ständigt allt det i minne, som Ni sade den där kvällen i Prag, så långt man nu kan lita på sådana övertygelser, men ett är mig fullt klart, när jag läser Ert brev, och det vill jag att Ni utvecklar vidare för mig.

När vi gick ifrån lägenheten tillsammans med Hr. Direktör Brod till hotellet, så var jag, för att säga sanningen, förvirrad, ouppmärksam och utråkad, utan att, åtminstone medvetet, närvaron av Hr. Direktören var skuld till detta. Tvärtemot, jag var förhållandevis nöjd med att känna mig fri. Det var då också tal om, att Ni skulle komma rakt in i rusningstrafiken i centrum på kvällen, och också att Ni då vid återkomsten hem skulle göra Er mor uppmärksam på Er närvaro genom att klappa i händerna på ett särskilt sätt, så att hon skulle släppa in Er genom porten. Finns det i detta något anmärkningsvärt viktigt ? Och berodde uraktlåtenheten att ta med nyckeln vid Monopolteaterbesöket bara på den sena återkomsten ? Är det skrattretande frågor ? Mitt ansikte är alldeles allvarligt, och om Ni skrattar, så ber jag Er att skratta vänligt och svara noggrant.

Till våren senast utkommer på *Rowohlts* i Leipzig en ”*Jahrbuch fur Dichtkunst*”, redigerad av Max. I denna kommer att finnas en liten historia av mig: ”*Domen*”, som kommer att bära en tillägnan: ” Fr. Felice B.”. Är det att handskas för bryskt med Era rättigheter ? Särskilt då denna tillägnan redan står skriven på historien sedan en månad tillbaka och manuset inte längre är i min besittning ? Är det kanske en ursäkt, som man kan låta gälla, att jag har tvingat mig att ta bort tillägget (till ”Till Fr. Felice Bauer.”) ”för att hon inte alltid bara skall få presenter av andra”? I övrigt kan jag inte se att berättelsen, i sitt väsen, har det ringaste att göra med Er, förutom att en flyktigt uppdykande flicka bär namnet Frieda Brandenfeld, alltså, som jag efteråt märkte, har begynnelsebokstäverna i sitt namn gemensamt med Edra. /…../.”

(*Br. 1900-1912*, s.186f.; Kafkas femte brev till Felice, 24/10 1912.)

Sedan följde alltså en otrolig skaparperiod – under det Kafkas ”fäste i vardagligheten” var breven till Felice. Franz Kafka förlovade sig dock med henne först den 1 juni 1914. Kafka levde som nämnt under konstant tryck från familjen att gifta sig. Kafkas giftermålsskräck kan, enligt flera, ha haft sin botten i sexualskräck, eller än mer i en generell känsla av att inte räcka till. Hur komplicerat detta nu faktiskt var lär vi aldrig komma att få veta. Säkert är det inte, att ens FK själv visste hur det låg till.

Kafka skrev den banbrytande *Domen, Eldaren* och snart också *Förvandlingen*, bara inom loppet av ett antal veckor hösten 1912. I ett svep skrev Kafka mästerverket, novellen *Domen*, - novellen om *Georg Bendemann* och dennes fader -, natten 22-23 September 1912, en novell som han dedikerade till henne. (Jfr. brevet ovan.). Han uppfattade denna som sitt första mogna verk, och läste det högt för sina vänner, samt för allmänheten på en uppläsningsafton strax efter författandet . I November och December detta år skrev han så på två dagar (nätter) *Förvandlingen* - en av världens mest lästa noveller. Denna explosion av kreativitet – s.a.s. ”under galgen” - kom aldrig att överträffas av Kafka, och den kunde kanske aldrig ägt rum utan det egendomliga grepp han höll över sig och över Felice med alla breven till henne. Kafka led alltså av stark ångest inför tanken på äktenskap, och han klagade över att han så fort han började tänka på denna sak, inte alls kunde sova om nätterna. (Samtidigt skrev Max Brod sin bok *Judinnen*, innehållande bl.a. en novell om hur en judisk mor söker en lämplig äkta man till sin dotter.). Inte långt efter författandet av *Domen*, efter en kort depression, kom nästa eruption i berättande: *Förvandlingen*.

Situationen hemma hos Kafkas fick tjäna som material och modell, som den redan gjort i *Betrachtung* och i *Domen*. Efter färdigställandet av *Förvandlingen* i årsskiftet 1912/13 kom

Kafka plötsligt in i en skrivförlamning. Denna skulle nu inte brytas förrän Kafka förlovade sig med Felice över ett år senare. Under denna ”latenstid” visste Kafka med sig *att han kunde s*kriva : de två (redan ansedda) mästerverken *Domen* och *Förvandlingen* var nu sannerligen utåt och inåt förpliktande. Hur Kafka nu innerst inne resonerade kan vi inte veta, men i breven till Felice kan man följa hans besvikelse över sakernas tillstånd, liksom i breven till Kurt Wolff - på *Rowohlts* -, där han antyder skrivtorka – men i ytterst formell ton.

Kafka skrev c:a 200 brev till Felice, självupptagna sådana. (En gedigen tystnad, dränkt i ord, alltså.). Han tycks här ha varit i en slags konstant kris och var i breven full av självömkan och självförebråelser. Breven saknar i grunden väsentliga resonemang. Under det första halvåret av bekantskapen med den ytterst tålmodiga F. utkommer *Betrachtung*, som bok, samtidigt som han skriver sina nya mästerverk. *Betrachtung* uppskattades inte märkbart av Felice. Hur som helst: utan Felice, - ingen *Domen*, ingen *Förvandlingen*. Eller *Amerika*. Eller senare *Processen*. (Vad Felice tyckte spelade för FK ingen roll.)

Att nu dessa båda första behandlar en familjekonflikt är just typiskt för förhållandet med Felice, där FKs far hela tiden finns i bakgrunden, som den som främst kräver ett giftermål, med bibehållande av anställningen som jurist för FKs del. Själv ville Kafka helst bosätta sig någon annan stans än i Prag som fri skriftställare.

Det katastrofala i Kafkas predikament, och i förhållandet till Felice, som själv hade det besvärligt nog i sin egen familj, kan illustreras med återgivandet av utdrag ur ytterligare brev ur korrespondensen.[cvii] Vad som ibland kallas ”hundbrevet”- ett brev till Felice - tillkom i April 1913:

”Min egentliga skräck – det kan väl inte sägas eller höras något värre – är den, att jag aldrig nånsin kommer att kunna äga dig. Att jag i det mest gynnsamma fall skulle vara begränsad till att, som en herrelös trogen hund kyssa din till mig förstrött överräckta hand, vilket inte skulle vara ett tecken på kärlek,

utan bara ett tecken på förtvivlan hos det till stumhet och förtvivlan evigt dömda djuret. Att jag skulle sitta bredvid dig och som det redan skett känna din kropps andning och liv vid min sida och i grunden vara mer skild från dig än nu , i mitt rum. Att jag aldrig skulle vara istånd till att locka din blick, och att det för mig verkligen skulle vara förlorat, när du såg ut genom fönstret eller när du lade ditt ansikte i händerna. Att jag skenbart är i förbund med dig, färdandes över hela världen, hand i hand, och att inget av detta är sant. Kort sagt, att jag för alltid förblir utesluten från dig, även om du skulle så mycket undertryckt ge dig hän åt mig, att det skulle bringa dig i fara.” [cviii]

Hundtemat skall han många gånger återkomma till. Kafka faller alltså undan från rollen som kapabel författare till den som misslyckad friare, och till den som främling i tillvaron. Till ett djur i flykt. (Ännu i *Slottet* åratal senare finns en passage där lantmätare *K.* beskrivs så.). Det s.k. ”friarbrevet” (kommenterat som centralt, och som unikt, av Elias Canetti i dennes stora essä om FK..). FK.:

”Du känner redan till mitt egenartade predikament. Mellan mig och dig står, om man bortser från allt annat, läkaren. Vad denne säger bör ställas ifråga. Vid sådana beslut är inte medicinska diagnoser avgörande. Om det vore så, så skulle jag ju inte tveka att ta dem i anspråk. Jag var – som sagt – egentligen inte sjuk, …. men jag är det ändå. Det är möjligt att andra levnadsomständigheter skulle göra mig frisk, men det är omöjligt att skapa dessa andra levnadsomständigheter. Den medicinska bedömningen (som, som jag redan sagt, inte för mig obetingat är riktig) förblir av karaktären : den främmande läkarens bedömning. Min husläkare , till exempel, skulle i sin stupida oansvarighet inte se det minsta hinder, tvärtom ; en annan , bättre , läkare skulle kanske (/ förtvivlat / KG.) slagit sina händer samman över sitt huvud.

Betänk, Felice: med hänsyn till denna osäkerhet kan svårligen detta nu sägas, och det måtte låta underligt. Det är just

nu alltför tidigt att tala om det. Senare skulle det emellertid vara för sent, skulle det inte längre vara tid att tala om sådana saker, just som du säger i ditt brev. Men det är inte längre tid för någon längre tvekan, åtminstone känner jag det så , och jag frågar dig alltså: Vill du, under den ovan tyvärr inte särskilt djupt skisserade förutsättningen, tänka över, om du vill bli min fru ? Vill du det ?”

(8 och 16 Juni, 1913: Briefe 1913-14, s. 208. – Brevet i sin helhet är flera sidor långt.)

Harry Järv skriver:

”Handlingen i Processen utspelas mellan den 3 juli 1913, Kafkas 30-årsdag, då Felice Bauer i ett telegram accepterar att gifta sig med honom, vilket i romanen Processen innebär att han är häktad och den 2 juli 1914, då han fattar beslutet att bryta förlovningen.”[cix]

Förlovningen – den första av två – mellan Franz Kafka och Felice varade mellan 1/6 1914 -12/7 1914, alltså bara <u>fem veckor</u>. FK tycks ha ångrat sig – och hamnat i svår ångest - medsamma förlovningen var ingången. Kafka hade omedelbart efter förlovningen, i ett brev till Felices väninna Grete Bloch (obetänksamt eller omtänksamt ?), avslöjat att han fann hela förlovningen vara ett misstag… :Upplösningen skedde i Berlin på ett hotell, *Askanischer Hof* , i närvaro av medlemmar från de både berörda familjerna, och upplevdes såsom en <u>rättegång</u> av Kafka. (Dagboken, 23 Juli,1914:” Der Gerichthof im Hotel.”(/ Inför skranket på hotellet /).[cx]Den 29 Juli 1914 börjar Kafka skriva *Processen*, gissningsvis för att bearbeta denna händelse/händelsekedja. FKs ekonomi var inte stabil nog att bära en familj, ståndsmässigt. Han skulle tvingas avstå från sin viktigaste syssla, …. att skriva ! Bland de delar av FKs liv, som är riktigt sorgliga, måste vi lägga in förhållandet till Felice. Franz Kafka behövde henne, Felice, och henne på avstånd, för att kunna skriva, det är ju något man tycker sig begripa vid

genomläsningen av breven. Franz och Felice träffades *IRL* enbart ett fåtal tillfällen, och då bara kort en dag eller ett par.

De båda förlovade sig – efter en gemensam resa - på nytt i juli 1917, strax före FK katastrofalt insjuknade i tbc.

En augustinatt 1917 vaknade Kafka av, att han hostat blod.

"Det finns bara en sjukdom, varken mer eller mindre, och denna enda sjukdom jagar läkarvetenskapen blint liksom man jagar ett djur genom ändlösa skogar."[cxi]

Kafkas tbc skulle, som är vanligt med sjukdomen, i stort sett obehandlad, komma att bölja fram och åter, ibland tvinga honom febrig i säng, ibland nästan helt klinga av, ibland ge hopp om att försvinna, ibland åter ge förtvivlan vid försämring. I brev till Milena Jesenská - tre år senare - skulle han mer raljant tala om sjukdomen och sjukdomsutbrottet. Han blev, enligt vad han uppger, mest förvånad, och sen *glad* (!!) – trots blodpölar på golvet – ,eftersom han visste att han åtminstone skulle få sova efter denna blodstörtning. Han gick till arbetet som vanligt morgonen därpå, efter det hans tjeckiska tjänsteflicka, förskräckt vid åsynen av det blodfläckade golvet i lägenheten, utropat:” Stackars Herr Doktor, med er är det snart ute !”. Först på eftermiddagen samma dag gick han till sin läkare. Man kan tänka sig svårigheten att - i det läget som sedan uppstod, att med en tbc med återkommande skov med feber ägna sig, med hela sin själ, åt ett så avancerat författarskap som FKs. Det borde ha varit svårt. Kanske vävde han därför in en del av sitt förhållande till sjukdomen i det skrivna. Man kan likaså spekulera över vad Kafkas tbc direkt hade för inverkan, psykiskt, på Kafka. Dels över chocken att få sjukdomen, - han var vid tillfället 34 år gammal - , denna sjukdom för vilken 1917 ingen egentlig bot fanns, dels över de psykiska verkningar, som denna sjukdom ibland konkret kan ha. Tbc var en förhållandevis vanlig, och då svårbotlig, sjukdom under denna tid i Centraleuropa. Man kunde här och där, i fridfulla miljöer, i Alperna, men också i badorter, stöta på sanatorier i nästan alla länder. Det var ofta endast frisk luft som ordinerades

som bot. ("Luftbad."). [cxii]Talrika är beskrivningarna av - och bilderna för, och funderingarna, spekulationerna kring - lungsjukdomen i Kafkas brev och anteckningar. Det är fullt klart, att han tycks ha ansett, att dess utbrott hade att göra med den psykiska kamp, som pågick inom honom: Gifta sig …eller skriva. Han skrev en lång *pro et contra*-lista i sin dagbok. Han kunde t.o.m. skriva till Felice Bauer att :

"Inom mig har jag alltid haft - och har fortfarande - två själar, som strider med varandra. Den ena är i stort sett som du vill ha honom. (...). Den andre däremot tänker bara på sitt arbete."[cxiii]

Och om tbc:n: "Blodet kommer inte från lungan, utan från ett välriktat hugg, som en av de stridande utdelat." (Brev till FB.). Han skrev också i *Dagboken* om hur "hjärnan slutit förbund med lungan bakom hans rygg"… [cxiv]

Kafka kände sig inte alls strikt bunden av trohetslöfte till Felice under förlovningstiden,(trol. ett tidsfenomen) men träffade andra kvinnor. Under en resa till Italien, (Riva), då han kände sig i behov av vila och ombyte, mötte han där en 18-årig Schweizisk icke-judisk flicka, Gerti Wasner, som han omedelbart tyckte om. De hade roligt, ("på kafka-vis" …d.v.s. ”under lek”), och han diktade sagor till henne om kvällarna, som han läste upp för henne vid frukosten. De umgicks bara några dar, men sådana affärer gjorde djupt intryck på Kafka. Som alltid tycks Kafka undvika en ”like” i styrka, - han söker sig antingen till unga flickor, eller till mer omhändertagande. I dagboken beskriver han ofta mycket unga flickors – ibland unga pojkars - skönhet. En bok om pedasteri som Brod lånade honom fick honom helt ur sinnesjämvikt. Han jämförde då läsningen av sådan litteratur, något förvånande, - men även upplysande - med läsningen av … psykoanalytiska skrifter (!), vilka alltså synts ha påverkat honom – i överkänslighet - på ett liknande sätt. FK kan heller inte låta bli att nämna om mötet med schweiziskan i ett brev till Felice. Kanske upplevde FK

vissa ”höjdpunkter” i tillfälliga ibland helt *asexuella* (!) närmanden; han var hämmad i sin sexualitet, och fann ibland mer nöje i att ha sina förhållanden i formen lekkamrat-lekkamrat. Och kanske var det så att han fantiserade över sådana förhållanden. FK drogs till många väldigt unga flickor, ofta 17-18-åriga. Han var dessutom den sorts man , som alltifrån unga år knöt täta vänskapsband med män, band som - ofta - varade livet ut. Han vårdade dessa kontakter ganska väl, samt var förmodligen själv lätt att tycka om. Ofta föll han mitt i sina romanser in i djup melankoli, och ville dö, vilket man kan se som tecken på en livslång depression. Så tycks han också – troligen omedvetet, och kanske av skräck - förflyttat mycket av den sexuella laddningen någon annanstans. Det är ju allmänt uppfattat så, inte minst efter Freud, hur den sexuella läggning är determinerande för det intellektuella livet. Nu har det framlagts en hypotes av S. Friedländer,[cxv] om att Kafka skulle varit i det närmaste totalt ointresserad av kvinnor, och att Kafka skulle istället haft en dragning till barn, av båda könen. *Skulden* (!) – det genomgående draget, motivet, i Kafkas diktning (och *skammen*)….. - är härigenom s.a.s. ”given” enl. Friedländer. Detta öppnar för ett, plausibelt, perspektiv av – tidigare för de flesta - oanad tragik kring *”fallet Franz Kafka”*. Det är inte ägnat att upplysa oss om verkens (FKs) värde eller struktur, men de bidrar till möjlig förståelse av en förutsättning för dem. Nämligen : döljandet, och därmed en dubbelhet. Vissa motiv kan härmed upplysas, t.ex. den rika förekomsten av ”halvfärdiga” varelser i Kafkas texter, hjälpredor, unga pojkar och bråkiga flickor o.s.v.. (Man kan tänka sig att Kafka hade en förkärlek för det icke-vuxna, det evigt tonåriga, liksom han själv, enligt utomstående, t.ex. K. Wolff, påminde om en evig tonåring.). Till Kafkas biografi bidrar denna, Friedländers, teori – givetvis - med åtskilliga tolkningsmöjligheter. Nu har Friedländers bok ännu mest ställts i kontrast till Brods beskrivning av Kafka. Om man ofta förbinder Kafka med föreställningen om masochism, så kan denna ju vara sammankopplad också med någon sexuell avvikelse, som delvis fick utlopp i sådana fantasier. Att det nu aldrig kommer att

kunna klargöras hur det faktiskt förhöll sig är ju sannolikt. FK hade bordellbesök. Att FK tillsammans med de prostituerade skulle ha ”levt ut” sina innersta fantasier, - fått sina sexuella behov tillfredsställda - är inte sannolikt. FK talade i samband med sin sexualitet ofta om sin feghet. Så är det nu mest troligt att Kafka, i en blandning av *pansexualitet* och *sublimering*, närmast ägnade sig åt, vad Flaubert burdust kallade, att …”knulla sitt bläckhorn”.

Ofta undrade Kafka, - liksom Kierkegaard gjorde i sina *Papirer* - *om han alls var ... människa.* Detta kan man ju se som en den yttersta isolering, kanske frukten av en livsdepression, el. dyl.. Att ”icke vara en människa”, det innebär ju ingen tillhörighet någonstans överhuvudtaget.

Förhållandet, den andra förlovningen, med Felice bröts julen 1917 av FK p.g.a. dennes sjukdom.

Felice gifte sig 1919 med bankmannen Moritz Marasse, fick barn 1920, - FK kände sig ”friskriven”,[cxvi] och barnbarn. Felice dog i New York 1960.

JULIE WOHRYZEK

Julie Wohryzek var judinna, född i Prag 1891 och kom från en köpmansfamilj, - fadern hade en livsmedelsbutik och var *Kustos* (d.v.s. ordningsman) i synagogan i kvarteret Weinberge, en förort till Prag. Modern var från Ungern. Julie var liksom Felice kontorist. En beskrivning av Julie finns i ett brev till Max Brod, där Kafka beskriver henne som förtjust i vackra kläder och operetter, som obildad och ”mer lustig än sorgsen”. Han understryker att hon ”icke är utan skönhet”, men skriver också att hon bäst – som typ – kan beskrivas såsom … servitris[cxvii] . De två hade mötts i Januari 1919 på ett - nästan tomt - pensionat i Zürau under en av Kafkas första

konvalescenser, då han var tämligen dålig, men de båda tycks ha haft god emotionell kontakt, i motsats till vad som tycks ha varit fallet i Fks förhållande Kafka med Felice. Om *kärlek* talade Kafka aldrig när det gällde sina förhållanden. Och det handlade nog inte om det heller. Han var närmast helt oromantisk. Kanske var detta delvis tids- /mode- /miljö-bundet.

Övriga upplysningar om förhållandet finns i ett brev till Julies syster Käthe, som FK mött i sällskap med Julie i Schelesen. Kafka anförtrodde sig till Käthe på samma sätt som han gjort till Grete Bloch tidigare.

I detta brev[cxviii] förklarar FK hur nära Julie och han själv kommit varann. - Där beskrivs mötet i Schelesen men också om möte i Prag, där de gick tillsammans och badade, och åter talade om giftermål. Här framställs hans önskan, och syn på, giftermålet, på det väsentliga i att ha en familj med barn, men också synen på honom själv som en lungsjuk tjänsteman, vars högsta intresse är… litteratur. Han förklarar omständligt sina val i förhållande till Julie för dennas syster, Käthe, (Kafka tycks , när det gäller avgörande beslut, av någon anledning, alltid vilja ha någon förtrogen som är något lite kontroversiellt lätt inblandad, vid sidan av …) och förklarar för henne, att det finns två möjligheter för honom själv, dels att han och Julie skiljs, eller att de träffas utan tanke på äktenskap, och att de, i detta senare alternativ, lämnar saken öppen….

Franz Kafka tycks, som nämnt, i enlighet med det traditionellt judiska – och faderns vilja -, inställd på att välja en hustru med judiska rötter. Något annat syns faktiskt inte alls ha funnits i hans (anarkistens) tankevärld här. Julie W. tyckts inte ha framställt några tydliga krav, och inga av hennes åsikter finns redovisade av Kafka själv, eller hänvisade till.

Franz Kafka och Julie förlovade sig ändå. Det till November 1919 planerade bröllopet motarbetades starkt av F.K.s föräldrar, mest av Herman, kanske p.g.a. rykten om Julies sexuella ”frigjordhet”. Det tyckts också ha spelat stor roll för Herman Kafka, att Julies far kom från det ”lägre” skiktet av judar, och HK förolämpade sin son grovt med ord som att ”en flicka behöver bara vifta med blusen”, för att sonen skulle falla

för henne, och rådde honom … att gå på bordell istället.[cxix] Julies far var också han emot förhållandet, och hotade att emigrera. Rieck hävdar, att förhållandet mellan Julie W. och Kafka var präglat av, att Julie var den mest älskande i detta. Själv skrev Kafka till Brod att det var ett normalt ”förnuftsäktenskap” han planerade. Liknande beskriver han sina planer i *Brevet till fadern*. I Juli 1920 upplöste F.K. kyligt förlovningen med (en helt förtvivlad) Julie W. i samband med hans allt närmare bekantskap med den, i jämförelse med J.W. närmast vulkaniska, studentskan Milena Jesenská. 1921 gifte Julie W. sig med bankmannen Josef Werner, som hon levde med i Bukarest och Prag. Hon blev deporterad till Auschwitz och dog där förmodligen i Augusti 1944.

Kafka uppmuntrades ständigt genom alla dessa år i sina litterära ambitioner av vännen Max Brod, som redan var en ganska (er-)känd författare genom bl.a. boken, *Tot des Toten* och novellen *Ein Dienstmädchen*, och hade kontakter inom tidnings- och förlagsvärlden, bl.a. med *Rowohlts förlag* i Leipzig, som senare blev Kafkas främsta port mot offentligheten. (Vi återkommer till Brod.) . Kafka skrev då och då – mest efter 1917 - anteckningar som var av icke-fiktionskaraktär, och det syns som om han planerade en samling aforismer. Han nådde en viss framgång med sina noveller och skaffade sig inom en viss krets i Mellaneuropa ett mindre rykte om sig som fin stilist. Kafka blev recenserad i Tjeckisk och tysk press av ansedda kritiker, och Kurt Wolff på Rowohlts förlag var stolta över att ha hans verk att publicera. Det är omvittnat hur starkt intryck t.ex. *Förvandlingen* gjorde på flera – senare välkända - författare redan under 10- och tidigt 20-tal, t.ex. på J.L. Borges.

MILENA JESENSKÁ.

”Visserligen ligger saken så till, att vi alla ögonskenligen har
förmågan att leva, för att vi någon gång har flytt in i lögn, i blindhet, i entusiasm, i optimism, i en övertygelse i pessimism eller något annat.Men han / Franz / har aldrig flytt in i någon skyddande fristad, inte i någon. Han är helt ur stånd att ljuga, liksom han är ur stånd att dricka sig berusad. Han är utan varje tillflykt, utan hem. Därigenom är utsatt för allt, som vi andra är skyddade emot. Han är som en naken bland påklädda. Det är inte ens sanning, det som han säger, det som han är och lever. Han är ett så determinerat vara alldeles för sig, utan alla tillbehör som skulle kunna hjälpa honom att rusta in livet – i skönhet eller elände, vilket som. Och hans askes är alltigenom oheroisk – och just därigenom så mycket större och högre. All ´heroism´är lögn och feghet.

Han är inte en människa, som konstruerar en askes som medel att nå ett visst mål, han är en människa som genom sin fruktansvärda klarsyn, sin renhet och oförmåga till kompromisser, är tvingad till askes.”

(ur brev från Milena Jesenská till M. Brod,
i: Brod, 1969, s.225,. Brevet skrivet omkr. 1920.).

Harry Järv har redogjort för en av denne förmodad koppling mellan romanen *Slottet* och förälskelsen i Milena Jesenská. Jag citerar Harry Järv :

”*Slottet* skrevs åren 1921-22 och är en analys i konstnärlig form av Kafkas och Milenas omöjliga kärlek : manuskriptet fanns hos henne när Kafka dog. Romanens Frieda ger en förvanskad bild av Milena, Klamm är hennes man Ernst Pollak, Olga är Kafkas dåvarande fästmö Julie Wohryzek, de två medhjälparna är personifikationer av sexualiteten, K:s testiklar; att K. har användning för dem om dagen, inte om natten, innebär att han vill sublimera sin sexualdrift enligt de

mönster som psykoanalytikerna på den tiden ofta talade om. K., Kafka själv i denna konstellation, når aldrig fram till slottet, han får aldrig tillträda befattningen som lantmätare, dvs han når aldrig fram till en normal tillvaro, ett normalt sexualliv, lika lite som Josef K. i Processen lyckas bli frikänd från det han anklagas för eller mannen från landet vågar sig in genom den öppna dörren som leder till lagen.

Kafkas brev till Milena kan läsas som en kommentar till *Slottet*. /…./.”[cxx]

Tjeckiskan Milena Jesenská föddes 1896 som dotter till en berömd läkare i Wien. Hon var mångsidigt begåvad och hade släktingar, som bl.a. var läkare och författare. Hennes far, Jan Jesenský, var läkare, specialist på käkrekonstruktioner. Enligt Pawel i dennes biografi över FK. var fadern radikalnationalist och antisemit. Hon engagerade sig som ung i radikala vänsterkretsar och blev politiskt komprometterad. Milena kom in i avantgardecirklar, som experimenterade med droger och excellerade med nya chockerande moden, - började studera medicin, - något fadern hade tagit för givet, då hon redan tidigt hade fått assistera honom vid operationer o dyl.. Hon gifte sig med en *jet-set* litteratör, amatörfilosof, förförare och bankman, Ernst Pollak, vän till Franz Werfel och "lebemannen" Max Brod. Pollak ansågs vara något av en ”sexuell atlet” [cxxi]. Han var av judisk härkomst, Milena var icke-judinna, ung och rebellisk, och allt sammantaget i Milenas göranden (så tycks det) föranledde fadern, Jan Jesenský, att helt kallt låta spärra in dottern (modern hade dessförinnan dött) på *Veleslavins* mentalsjukhus i nio månader i Juni 1917. Hon lyckades slippa ut – varpå fadern bröt all kontakt och strök henne ur testamentet. Hon följde E. Pollak, med vilken hon gift sig 1918, till Wien, där denne välklädde man - kallad ”Der Kenner”- sökte medlemskap i den berömda filosofihistoriska ”Wien-cirkeln”, under ledning av de numera klassiska positivistiskt inriktade professorerna Moritz Schlick och Rudolph Carnap [cxxii].Ernst Pollak – maken - vägrade kategoriskt att ge Milena

Polaková några pengar. Just efter kriget var det kaos i Wien, och det var särskilt svårt för en tjeckiska som Milena att få arbete där. Milena övervägde rent av ett slag att prostituera sig. Hon led av undernäring och sökte febrilt efter arbete. Hon hade börjat hosta blod, och sökte nu översättningsarbeten, främst översättningar från Tyska till Tjeckiska. På grund av detta, och genom en slump på ett kafé i Prag, träffade hon Franz Kafka. Dennes Tjeckiska var - som nämnts - inte nog bra för att han själv, med stilistisk säkerhet, skulle vilja översätta sina alster till det böhmiska majoritetsspråket.

Milena skrev – 23 år gammal - ett brev till FK. i oktober 1919 från Wien och uttryckte sin stora beundran för hans noveller. Hon bad att få översätta några till tjeckiska (bl.a. *I straffkolonin.*). Kafka visade – stolt - brevet för sin dåvarande fästmö, Julie W, och bad ("sin") förläggare Kurt Wolff, att sända till Fru Polaková exemplar av alla sina böcker. Hon skulle bl.a. komma att översätta *Domen* - Kafkas egen favoritnovell - liksom *Eldaren* till Tjeckiska. Förhållandet med den kraftfulla Milena blev det allra stormigaste av alla Kafkas förhållanden. Han skulle, i relationen till henne, förstärkas i sin natur (och i sin självbild) av "*quasimodo*". De träffades enbart ett par gånger. Kafka bad Milena flytta till Prag. Milena ville att Kafka skulle komma till Wien. Till slut blev förhållandet fullt av slitningar, och så vägrade Kafka, nu full av ångest, och sexuellt hämmad som han var, att träffa Milena, och den fortsatta brevväxlingen emellan dem blev … en bisarr kamp. Det var nu inte längre en daglig ”envägsterror” som det i grunden var i förhållandet till Felice. Kafka stod inte ut.[cxxiii]. FK till Milena:

”/…/ Men det är dock inte höjdpunkten i det förvånande. Denna består i att du, när du ville komma till mig, när du, musikaliskt sett – ville uppge hela världen, för att komma ner till mig, så djupt, att man från din sida sett inte bara skulle se litet, men överhuvudtaget ingenting längre. Du, skulle i denna avsikt – märkligt, märkligt nog ! – inte bara nedstiga, men

också på ett övermänskligt sätt måste gripa högt *över* dig, så mycket, att du kanske därvid måste slitas sönder, störta, försvinna (och också jag med dig), och detta, för att komma till en ort till vilken inget lockar, där jag sitter utan lycka eller olycka, utan förtjänst eller skuld, sitter där bara för att man satt mig där.” [cxxiv]

Både FK och Milena var då sjuka. Kafka hade försämrats i sin tbc, - något han dock inte ville inse, men tvangs att inse, bl.a. av systern Ottla. Milena hade tydligen också fått en släng av tbc, - hennes far lät henne ett slag till och med komma under vård på ett vanligt sjukhus ett slag för detta ... - och hennes man, hade också blivit sjuk, och hon menade i breven till Kafka, att hon var tvungen, också ville, ta hand om sin man. (Milena var dock också periodvis morfinist och kokainist.[cxxv]). Under tiden gifte sig Kafkas syster Valli, vilket närmast chockade Kafka, som alltid var extremt känslig för förändringar. Milena ville inte lämna sin sjuke man och deras brevförhållande tog slut i November 1920. Från dec.1920 till aug. 1921 vistades Kafka i Tatrabergen på sanatoriet Matliary. I April –Maj 1922 besökte Milena Kafka i Prag ett par gånger.

I Milena ser FK den, som är starkare och mer insiktsfull än han själv, en kvinna som kan leva (!) , och vars omdöme han sätter så stor tilltro till, att han i nästan varje brev påpekar, att hon … har ”missförstått honom”. (Det skriver han aldrig till Felice. Tvärtom.). Milena och han har ju också litteraturen gemensam: dels är hon hans översättare till Tjeckiska , dels är hon rikligt beläst, skriver själv bra (ibland under pseudonym, t.ex. ”A.X. Nessey” i pragtidningen *Tribuna*.), rör sig i intellektuella kretsar, (Felice B. var visserligen beläst, ambitiös och klok, men ingalunda en person som rörde sig i en intellektuell miljö …) har moderna värderingar och en kraftfull, oblygt visad och frigjort använd begåvning.

Somliga menar att *Slottet*, FKs roman, hade med Milena att göra. Kafka började skriva på romanen *Slottet* ganska sent i sitt liv, 1922 [cxxvi]. Att denna roman är oavslutad kan alltså

möjligen – ”teoretiskt sett” - bero på brist på tid. Att de övriga är oavslutade kan bero på, - vilket vi återkommer till - att Kafka stod i konflikt med dessa verk, som verk, eller att de - närmare bestämt - givet sin struktur, var omöjliga att färdigställa: och han tyckte vad vi kan utläsa inte särskilt om dem! De var inte värda att bevara. Att *Slottet* bitvis inte riktigt liknar *Processen* och *Amerika*, - om det nu är så i väsentligt avseende -, har det med Milena att göra ? Byter Kafka verkligen fokus ? Blanchot ifrågasätter – med fog tycker jag – de mångas antagande, att det skulle finnas något ”Milenaporträtt” i *Slottet*. Fastmer finns där naturligtvis ett gigantiskt självporträtt, som Kafka nu utmejslar på ett aldrig förut så tydligt sätt i bilden av den irrande lantmätare *K.*.[cxxvii].Under tiden med Milena tycktes Kafka lida mycket av depressioner och huvudvärk, och hans allmäntillstånd försämrades. Ofta var han nu, den sjuke vegetarianen, oerhört mager. Han skriver i dagboken en del om en av de ”huvuddygder” som han uppställt: tålamod. Till stor del tycks han övertygad om att tålamodet är allt som behövs, för att det för honom skall lyckas att skriva: sant.[cxxviii] Kafka drog sig ifrån Milena i ett undandragandeförlopp man delvis kan följa i breven. Milena skilde sig först 1925 från Pollak. Hon blev 1939 motståndskämpe mot nazisterna och mördades av dem i koncentrationslägret Ravensbrück 17 Maj 1944. Hennes liv är ingående beskrivet i en bok av Margarete Buber-Neuman [cxxix]. Breven från Kafka till Milena finns alla bevarade och utgivna, även på svenska.

DORA DYMANT.

Kafka träffade i Juli 1923 Dora Dymant, närapå bara en flicka i förhållande till den då 40-årige Kafka, på en resa med Valli (som då fått två barn), vid Östersjön (i Baltikum). Dora låtsades vid första kontakten vara 17, men var dock 25 år. Dora Diamant, [cxxx] föddes 1898 och levde till 1952. Hon kom från

Pabiance i Polen, och var dotter till en affärsman och judisk-ortodox chassidist. Modern dog 1912. Dora sändes till Krakow för småskollärarinnestudier, (hon hade själv 10 syskon ...), men gav sig snart av till Berlin, där hon arbetade i den judiska församlingen som lärare och sömmerska på ett barnhem. Där ändrade hon sitt efternamn till Diamant. Hon tycks i själva verket ha rymt (!) från en av henne starkt fruktad tillvaro inom den ortodoxa judendomen samt från en med denna förknippad (begränsad) tillvaro som moder, hustru och ”husfru”. I juli 1923, när hon arbetade som volontär , och bl.a. arbetade i köket i en semesterby i Müritz vid Östersjön mötte hon alltså den vackre Franz, en man med kvinnotycke. De blev med detsamma mycket förälskade, tillbringade tre veckor tillsammans, och planerade att sedan leva tillsammans i Berlin, vilket en kort tid sedan verkligen blev av. Dora stannade hos honom, där de bodde, ganska enkelt, rentav fattigt, - Kafka hade ju tagit avsked som jurist, och uppbar alltså ingen lön längre. Dora berättade senare, att hon under vintern 1923-24 under en kväll "hjälpte" Kafka att bränna massor av manus, (en ofta återkommande mening i Kafkas dagböcker är denna : ”Har idag bränt en mängd avskyvärda sidor.”) och FK ville lägga det gamla bakom sig. Hon var också lärare åt Kafka i Hebreiska, ett språk han länge ägnat mycket tid åt att lära sig. Dora ”avlöste” här i själva verket en annan ung flicka, den 19-åriga Puah Ben-Tovim, en i Prag matematikstuderande judisk flicka, som försvann från honom 1923, och glömde bort honom ... . Tidvis funderade FK, med viss entusiasm, på att lämna Europa för Palestina. [cxxxi]

När Kafka träffade Dora höll hon ofta fredagspredikan vid barnhemmet där hon arbetade, och vid ett av deras första möten läste hon hela *GTs Jesaja* på Hebreiska högt (!) för Kafka, som vid detta tillfälle påstod, att hon besatt en stor skådespelartalang som han ansåg att hon borde utveckla. Senare, från ett sjukhus i Wien, skrev Kafka till Doras far, och bad om Doras hand. Fadern gick då till närmaste rabbin med Kafkas brev och rådfrågade devot denne. Kruxet här var ju, att Kafka inte alls var någon ortodox troende jude, vilket han också meddelade i

brevet. Rabbinens svar blev ett enstavigt "Nej". Doras far skrev och meddelade detta.

Med boendet i denna lägenhet i Berlin var det praktiskt taget enda gången, som Kafka hade en egen lägenhet - sedan den i Prag han hade vid sjukdomsutbrottet, även den , vintertid, iskall. Nu var det första gången, som han kände sig som om han hade en liten familj . Han och Dora lekte ofta lekar, skuggspel på väggen och annat. Det var en stor skillnad på deras (ut-)bildning och allmänbildning. Medan Dora var något insatt i judisk bildning och tradition (t.ex. vissa kunskaper i *Kabbalah*), var hon å andra sidan inte alls boklärd vad gällde den västeuropeiska världsliga kulturen. Tvärtom var det ju med Kafka, vars insikter i religionen var små, men intresset för det gamla judiska språket hade ju med åren dock vaknat.[cxxxii] Dora tycks ha varit en klartänkt, empatisk och viljestark ung kvinna, och hon tycks också medvetet dels ha understött – och beundrat - det "friska", och inte minst det manliga, hos Kafka, samt uppmuntrat till en förändring till en mer naturlig inställning till livet hos honom.

Småningom tvingade Kafkas tbc honom iväg under våren 1924 till ett sanatorium utanför Wien. Sanatoriet Kierling, i utkanten av Wien, var litet och lugnt, i motsats till det sjukhus, där han legat på allmän sal, bland döende. Till Kierling följde Dora med och stannade med honom. Tillsammans med Kafkas uppskattade läkare och vän Robert Klopstock, var hon med honom hela den sista tiden och till sist även när han stum, eftersom tbc:n angripit struphuvudet, dog. Dora har gett denna ytterligt fint utmejslade, varma beskrivning av Franz Kafka:

”Han var lång och smärt med mjuk, elastisk gång, vilket först kom mig att tro att han var ett halvblod, och inte europé. Jag fäste mig vid att han höll huvudet litet på sned. Detta var ett mycket karaktäristiskt drag hos honom. Han förde sig som en ensam man, som alltid står i kontakt med någonting utom sig själv. I hans hållning låg det något lyssnande, men med en tillsats av älskvärdhet och godhet. Jag skulle vilja definiera det som ett behov av gemenskap med omvärlden, eller annorlunda

uttryckt ungefär detta: Ensam betyder jag ingenting. Bara när jag når förbindelse med ett som är omkring mig, kan jag uträtta något. /…./. Det mest framträdande i hans utseende, både när han talade och när han lyssnade, var hans stora, ofta uppspärrade ögon. Inte så att de skulle ha vidgats av skräck (som det har sagts om honom), snarare då av förvåning. De var bruna – och skygga. När han talade lyste de upp. Det låg humor i dem, inte så mycket ironi, utan snarare en viss illmarighet – som om han visste något som ingen annan kände till. Posör var han minst av allt. Han talade livligt och gärna. Han utvecklade då samma rikedom på bilder som då han skrev. Man fick ofta ett intryck av , att han kände en nästan hantverksmässig tillfredsställelse, när han lyckats uttrycka sig väl.”[cxxxiii]

Dora studerade sedan under det sena 20-talet – efter Kafkas död - teater – just som FK uppmuntrat henne till - och arbetade ett slag som skådespelerska. Hon gifte sig med L. Łask, redaktör för en vänstertidning, och fick 1934 med denne en dotter, Franziska Marianne Łask. De flyttade till Sovjet, men mannen arresterades där och Dora flydde med dottern till England, där hon blev internerad – såsom varande säkerhetsrisk - 1940. Hon besökte Israel 1950 och dog i London 1952. Dora Dymant behöll och förvarade vissa delar av Kafkas manus, - vad jag förstått emot hans vilja - , tills de konfiskerades och förstördes av *Gestapo* 1933. Nyligen kom det ut en roman om förhållandet mellan D. och FK..[cxxxiv]

Kafka hade vid ett par tillfällen till M. Brod yttrat sig om, vad som skulle göras med hans ännu bevarade papper, litterära utkast, dagböcker, o.s.v.. Detta är – givetvis - ingen oviktig fråga, om man sysslar med Kafkas liv och verk och deras mening. Det här problemet knyter bl.a. an till flera moraliska frågeställningar. [cxxxv] Frågeställningarna om de ofärdiga, men ändå publicerade manusen har också bäring på tolkningen av dem. Hur skall man se på dessa fragment, som i stor utsträckning *publicerats som om de vore färdiga alster*.

Och mot författarens vilja? Inte många författare har blivit till den grad publicerade postumt i fragmentets form som Kafka.

MAX BROD.

”En hel radda av tolkare tycks i sina huvuden ha föresatt sig att feltolka honom.”

(M. Brod)[cxxxvi]

Max Brod (1884-1968) var född i Prag i en högborgerlig judisk familj. Fadern var bankman. Brod studerade juridik och tog sin examen 1907. På universitetet träffade han FK. Han gifte sig 1913 och arbetade på postverket till 1924, FKs dödsår. 1910 blev Brod aktiv i den sionistiska rörelsen och grundade *Judiska Nationella Rådet i Tjeckoslovakien* in 1918. Mellan 1918 och 1929 arbetade han som statlig press- och informationstjänsteman. Den receptive och energiske Brod blev senare litteraturkritiker vid *Prager Tageblatt*. Han var också länge musikkritiker. 1939 emigrerade Brod med sin fru till Palestina. Brod återvände inte till Prag förrän 1964. Han dog i Tel Aviv 1968.

I sina böcker var han starkt influerad av en slags dekadens på modet, den s.k. ”indifferentismen”, i t.ex. *Tod den Toten!* (1906) och *Schloss Nornepygge* (1919). Brods tidiga verk handlar ofta om kulturkrockar mellan judar och kristna i tidigt 1900-tal, som *Jüdinnen* (1911) and *Arnold Beer: Das Schicksal eines Juden* (1912).[cxxxvii] Senare återspeglas Brods intresse för sionismen bland annat i romanerna *Das grosse Wagnis* (1919), *Zauberreich der Liebe* (1928), *Die Frau, die nicht enttäuscht* (1933). Brod skrev tidigt historiska romaner, - redan under Kafkas tidiga år och sedan framöver - *Tycho Brahes Weg zu Gott* (1916), *Rëubeni, Fürst der Juden* (1925), and *Galilei in Gefangenschaft* (1948). Bland B.s mer populära verk, som

nådde en relativt stor upplaga, är den erotiskt laddade *Die Frau, nach der man sich sehnt* (1927). Bland hans mest kända böcker finns också *Heidentum, Christentum, Judentum* (1921). Kafka var kritiskt inställd till inte bara *Arnold Beer*. Men vänner förblev de två dock alltid. Utan tvekan ville (önskade) Brod vara en slags Louis Bouilhet [cxxxviii] för Kafka.

I sin biografi om FK[cxxxix] lägger Brod tonvikten på Kafka som en person med en viss särpräglad begåvning, skygghet och gåtfullhet, men också som djärv och fysiskt dristig [cxl] . I sin analys av Kafkas verk (i den senare skrivna *Franz Kafkas Glauben und Lehre*) står en religiös aspekt i centrum, som man med tiden allmänt kommit att stå allt mer främmande för. I denna Brods bok framhålls dock också t.ex. Flauberts inflytande, men inriktar sig mest på att ur FKs aforismer utkristallisera en lära om människolivets ”oförstörbarhet”, och om hur det endast gives ett andligt liv.[cxli] Kafka visade inte något som helst intresse för traditionell religion …. Så kan man beträffande ämnet religion också se Walter Ongs teistiska läsning *”Kafkas Castle in the West”,* i den ansedda analytisk-filosofiska tidskriften *Thought*, såsom tjugo sidor genuint fri spekulation.

Brod bearbetade även Kafkas *Slottet* för teater, och pjäsen uruppfördes 1953 på *Berliner Schlossparktheater*, och den gavs sedan ut av *Fischer Verlag*. (Pjäsen är egenartad, då Brod bl.a. här även här högst ”fritt” inkorporerat berättelsen *Inför lagen*.[cxlii] Väktaren spelas här i en tablå av en svartklädd *Barnabas*.[cxliii] K. dör på slutet, och har fått ”uppehållstillstånd i graven”[cxliv] enligt *Ka´s - K.* kallas så i denna pjäs - väninna *Amalia*.)

Det sätt, på vilket Brod handskats med Kafkas kvarlåtenskap, har i mycket varit inriktat på att skydda den bild av Kafka som Brod själv velat framställa alltifrån tiden för Kafkas bortgång. Att i sin ägo kvarhålla och inom sin närmaste krets testamentera som han - Brod - själv fann för gott, har ställt till det för alla dem, som velat tolka Kafkas verk under årens lopp, efter 1924. Man har endast haft tillgång till en fragmentarisk bild, och – som många framhållit – just en

”brodsk” bild av Kafka. Detta är eklatant ett klandervärt beteende av Brod. Något färre hade kunnat s.a.s. ”föresätta sig att feltolka Kafka” om alla papper kommit ”på bordet” tidigt. Kafkas ”testamente” som denne lämnat bland sina papper till Brod, löd:

”Käraste Max,

kanske kommer jag denna gång inte på benen igen, /…/
I detta fall, alltså, min sista vilja gällande allt vad jag har skrivit :
Av allt som jag har skrivit gäller enbart böckerna: Domen, Eldaren, Förvandlingen, I straffkolonin, En läkare på landet och berättelsen En svältkonstnär. (De få exemplar av ”Betraktelse” kan få finnas kvar...) När jag säger att dessa fem böcker och denna berättelse gäller, så menar jag med det inte, att jag har den önskan att de skall nytryckas och föras vidare till kommande tider, tvärtom, om de helt skulle gå förlorade, så skulle det motsvara min egentliga önskan. Nu hindrar jag ingen, när de nu en gång finns, att behålla dem, om de har lust med det.
Däremot skall allting som annars finns av min hand (i tryckt i tidskrifter, i manuskript och i brev) undantagslöst, helst oläst (dock protesterar jag icke mot att du ser igenom dem, men helst att du inte gjorde det, i alla fall inte låter någon annan se dem) allt detta undantagslöst brännas, och det så snart som möjligt, det ber dig

Franz.”[cxlv]

Någon avundsjuka från Max Brods sida gentemot Kafka och dennes, av Brod väl insedda, genialitet kan man inte se, vare sig i böcker eller korrespondens.

Man skulle otvivelaktigt kunna se det som befogat att än mer gå in på Max Brods person och dennes författarskap, för att närmare förstå mot vilken bakgrund denne redigerade och

sorterade Franz Kafkas efterlämnade papper. Brod har via sina redigeringar, främst av de tre romanerna, 1925-27, lämnat ett bestående avtryck i litteraturhistorien. Många människor världen över har läst *Processen, Amerika* och *Slottet* just i det skick som Max Brod *de facto* ”överlämnade dem till världen”… - Man kan ju i dessa editioner se spår av, om inte en dold agenda, så dock starka preferenser och tendenser, som var just Brods egna. Dessa underströks dessutom av den kafkasyn/kafkabild, som han framställer i sina ovan nämnda böcker om Kafka. Därför talar man i kafka-sammanhang ofta om *”den brodske Kafka”.* Det är om denne - i realiteten en imaginär människa alltså - som det skrivits, och än idag till viss del skrivs mängder om. Det är denne imaginäre Kafka som stort sett – och för lång tid framåt, tror vi - blivit … Kafka. Att skriva om en helt textkritiskt sann – en slags verklig - Kafka är omöjligt, p.g.a. manuskriptens skick. Filologen Fr. Beissner har slagkraftigt sammanfattat den negativa kritiken mot Brod:” Max Brod habt aus dem Werk Franz Kafkas Programm-Musik gemacht .”[cxlvi]

KAP.3. LITTERÄR TRADITION/INFLUENSER.

Många har grunnat över om Franz Kafka har några föregångare, och vilka de i så fall är. Jag söker här ge några exempel på vad jag tror kan ha varit litterära *impulser* för Kafka. Mycket av vad Kafka läste lämnade lite eller ingenting till att spåra i dennes verk. När man talar om föregångare kan jag här nämna Jorge Louis Borges´ spekulationer om Kafka i

relation till sådana. I den lilla essän *Kafka e seus precursores* [cxlvii]resonerar Borges, med sig själv, om vad han ”kommer att tänka på” vid läsningen av Kafka, såsom Zenons parabel om *Achilleus*, den kinesiske poeten Han Yu, Kierkegaards parabler…, R. Brownings *Fears and scruples*, Léon Bloys *Histoires désobligeantes*, och Lord Dunsanys *Carcassonne*, - och Borges menar att dessa innehåller *idiosynkrasier*, som påminner om de man kan finna i t.ex. *Slottet*, och vad han här vill poängtera är, (genom ett smart grepp) att varje författare skapar sina föregångare, på så sätt, att dessa tidigare texter nu får färg och betydelse av senare texter, som just Kafkas.

Detta förefaller mig självklart, - dessa båda associationssätt är vanliga. Men Borges reflexioner är föga upplysande när det gäller Kafkas *modus operandi*. Några reella föregångare är - som framgår - inte dessa av Borges nämnda författare, av vilka de flesta var helt okända för honom. (Vi återkommer nedan till JLBs synpunkter, då denne livet igenom tycks ha grubblat över fenomenet Kafka, och skrivit åtskilligt i anslutning till detta, samt troligen alltid (bl.a. med labyrint-teman) varit påverkad av FK. [cxlviii]. Reellt - rikligt omvittnat - är, att Kafka tog till sig massor av god litteratur. Icke minst från den tyska romantiken, mot vars anda han tidigt varit skeptiskt inställd till. Det döljer sig dock en dubbelhet i detta.

TIECK.

” Han kände en så stor glädje i sitt inre, att
den nästan blev till ångest.”

(L. Tieck)[cxlix]

I romantikern Ludwig Tiecks saga (publicerad i en volym med titeln "Volksmärchen”!) , *Der blonde Eckbert* (

1797) – och som ofta sägs inleda den tyska romantiken -, finner vi en ung, ensam, förtryckt flicka, *Berthe*, som, skild, sig själv ovetandes, från sina föräldrar, så småningom begår ett oförlåtligt brott, dels gentemot en i en mycket fjärran skog ensamlevande gammal kvinna (*"die Alte"*), en kvinna med två djur :en ständigt om ensamhetens frid sjungande fågel och en hund, dels mot denna hund - en hund vars namn hon sedan komplett glömmer. Den i fjäderskrud prunkande fågeln värper i sina ägg *diamanter*. Den, nu i den gamla kvinnans vård, 14-år blivna *Berthe* sviker förtroendet att få uppehälle där, missbrukar vänligheten och rymmer från gumman. Hon stryper innan dess fågeln, stjäl diamanterna och lämnar också hunden, kopplad vid stugnocken att dö. Hunden, *Strohmian*, skäller hjälplöst efter henne när hon vandrar iväg. Hon söker sen, efter att ha genomkorsat flera dälder, finna de elaka styvföräldrarna för att vinna deras kärlek, just genom diamanterna, men dessa föräldrar är då båda döda.

För pengarna hon får för diamanterna skaffar hon sig ett litet slott och sin prins, *Eckbert*, den blonde. Med *Eckbert* lever *Berthe*, men berättar en afton sin hemska historia om brottet mot den gamla, hunden och fågeln, för en inbjuden vän till *Eckbert*, en herr *Walther*. Herr *Walther* visar sig - *övernaturligt* … - nu veta hundens namn, "*Strohmian*" . *Berthe* blir chockad: hur kan herr *Walther* veta hundens namn, som hon alls inte nämnt, - eftersom hon ju glömt det ? Detta avslöjande, samt skulden - driver nu *Berthe* till vansinne och död. *Eckbert* mördar efter det att *Berthe* strax före sin död, berättat att *Walther* haft visshet om hennes brott, med en armborstpil *Walther*. *Eckbert* möter sedan i staden en *Riddar Hugo*, att berätta hela historien för, och gör så. ”Herr” *Hugo* tycks dock sedan (liksom ett gestaltblivet *Eckbertskt* ont samvete) berätta allt för hela bygden.

Eckbert beslutar sig för att resa och uppsöka gumman, som *Berthe* bestulit. Gumman berättar att *Eckbert* och *Berthe* är halvsyskon, samt att *Berthe* satts ut till främmande människor av sina riktiga föräldrar. *Eckbert* finner vid besöket både fågeln och hunden livs levande (!!) hos den gamla, blir vansinnig, och

utropar: "Varför har jag alltid anat detta?", på vilket den gamla svarar: "Därför att din far talat om det för dig en gång." (*Id est* : ”För att du visste det. Du visste att ni var syskon….”.)." Det var jag som var Walther och Hugo." säger gumman." Synden straffar sig själv."

Vad vi kan förstå, så dör *Eckbert* här, och berättelsen når med detta sitt slut.

Hos Tieck finner vi nu *glömskan* som en determinant, (…är glömskan inducerad av *den Gamla*? ….) men det ursprungliga brottet är ju *Eckberts* och *Berthes* faders, som splittrat de båda ? Tieck inför nu "romantiskt fantastiska" element i form av fågeln med ädelstensäggen, och det - skenbart! - mest fantastiska av allt: *Walthers* vetskap om handens namn. Denna vetskap går - skenbart - fullständigt utöver fantastiken, i det den mer hänsyftar till *clairvoyance* och till insikt i *Berthes* …. omedvetna.

Det är *Berthes* glömska av hundnamnet och *Walthers* (den utklädda gumman, som en *Nemesis*) vetskap om hundens namn, som är peripetin och berättelsens kärna. Det är ytterligare glömska, tidigare i *Berthes* fars liv, kanske. Det finns också en glömska hos *Eckbert*, som glömt att han hört sin far antyda att *Berthe* och han är halvsyskon.). Detta hundens namn, "*Strohmian*", slår ned som en hämndens åskvigg i *Berthes* sinne, och som en ödesdiger[cl] olycka i *Eckberts* liv. Berättelsen är ett ödesdrama om mänsklig svaghet och ondska. Här finns resonemang, hos Tieck, om huruvida nu berättelsen är - eller innehåller - en ond dröm, - *Berthe* - i sin samvetsnöd - talar om att efter fågelmordet och lämnandet av hunden "uppsöka den så kallade världen”. Så skapas hos Tieck en "svävning" mellan två i "realitetsavseende" (i fiktionen) skilda plan. Vad är nu den så kallade ”världen" ? *Världen* före det hon, *Berthe*, svek gumman? Eller innan hon träffade henne ? Hon söker glömma - och nu verkligen glömmer, t.ex. hundens namn. Vad har *Berthes* svek - och svaghet - att göra med hennes (riktiga) föräldrars svek - och hennes fars själviskhet? Vem är nu gumman? Hon, som äger frestarfågeln, denna som kan värpa ädelstensägg, som kan skapa och förvandla sig till *Walther* och

Hugo ? Att nu "den gamla" ("Die Alte") försöker rädda *Berthe*, - hon lär henne spinna och läsa … (som en andra styvmor) - men så gruvligt frestar hon henne, genom att lämna henne ensam med äggen med ädelstenarna. Har *den Gamla* "två ansikten"? Vad är hon för en övernaturlig varelse, - mytologiskt ? Hon räddar, prövar, och hämnas sedan - å det grövsta. Hon är s.a.s. – på ett kusligt, mardrömslikt vis - alla "gudar" i en. Men - försöker hon nånsin att rädda *Berthe* genom att söka leda henne till en bearbetning av hennes problem? Nej. Ger hon skydd eller förlåter? Nej.

Vad är fantastik i Tiecks berättelse? När börjar den? Eller är allt fantastiskt? Närapå allt : gumman, *den Gamla*, som kan skapa människor, *Herr Walther* och *Herr Hugo*, och som kan skapa en underfågel. En drömsk, glidande, fantastik råder under de långa resor genom ändlösa klipplandskap som *Berthe* och sedan *Eckbert* gör till *den Gamlas* stuga långt borta. Hennes trakter tycks skilda från världen, vilket också antydes genom *Berthes* ord. Så kan man säga att Tieck här antyder, att den verkliga världen är *den Gamlas*. Det är i *Anden* och i moralen som det verkliga livet levs. Det övriga, det reala, är bara staffage. Det avgörande är samvetslivet, den rena *Anden*. (Det reella är blott förevändning.). I samvets-Ande-livet råder nu *den Gamla*. Hon är varken god eller ond. Hon har inget bestämt ansikte. *Berthe* och *Eckbert* har ansikten (om än E. är blek.). Det är deras liv det rör. Men över deras liv vakar, råder (!) , som det tycks, *den Gamla* helt. Och i förlängningen – så måste det vara – mänskligt att döma - Något Annat. En viktig del i berättelsen är *tvånget att berätta*. Både *Berthe* och *Eckbert* känner sig – i olika lägen - tvingade, att med sina medmänniskor dela sina plågor. De delar dem egentligen - visar det sig - bara med *den Gamla* (*Andens* portväkterska) och med varann! Berättelsens ljus är egentligen just tvånget att berätta, trots att det nu leder till död, och knappast försoning. I den fasa som uppenbaras i *Berthes* och *Eckberts* öden ligger ju också Moralitetens löfte från *den Gamlas* sida till läsaren om att det går bättre för dem som inte stjäl ädelstenar,[cli] inte dödar värpfågeln, och framför allt inte lämnar en hund, bunden vid en

förstukvist, för att där ömkligen dö. *Berthes* berättelse är öppenhjärtig och fullständig. Hon döljer ingenting, i alla fall inte vad hon medvetet vet. *Den Gamlas* hämnd för det onda dådet är skoningslös. *Den Gamla* låter alls inte tala med sig. Hon handlar, prövar, dömer och avgör utan att ställa en enda fråga till vare sig *Berthe* eller *Eckbert*. (Hon vet ju, såsom transcendental, ändå allt.). D*en Gamlas* tystnad står såsom oförsonlig. Livet och samvetet tycks så lite meddelsamma. Här finner man något av det grymma som ibland framkommer i de grekiska ödesdramerna. Med dessa är *Der blonde Eckbert* släkt. Ty roten till det onda, var är den ? Den ligger någonstans i *Berthes* (riktiga) fars liv, ett liv varom vi underrättas mycket litet. *Berthe* och *Eckbert* är halvsyskon. Fadern har sänt bort *Berthe*, för sin nya frus skull. Faderns beslut – och okända historia - är roten till det onda. Det onda är dock senare fortplantat och exekveras av *Berthe*, som under hela sin uppväxt levt i en halvvärld, olycklig och försummad.

Eckbert – själv - beskrivs som vemodig och vek. Denne tycks leva som i ovisshet och aningslöshet, men väcks av kärleken till *Berthe*, och eggas - av vad ? - till mordet på *Walther*. Ty *Eckbert* vill nu kanske framför allt att ingen skall få veta hemligheten. *Eckbert* vill leva vidare som om inget har hänt. Brottet, illgärningen, mot hunden – det oskyldiga djuret - tycks lika grymt som brottet mot barnet *Berthe*. Hunden ställs att svälta ihjäl av *Berthe*, efter det hon vridit nacken av fågeln. Fågeln kan vi inte "identifiera oss med", eftersom det är en trollfågel som värper ädelstenar (och dessutom sjunger ödesdigra sånger. Den är en *eriny*. En plågogudinna. En *Tisifone*.). ---- Hunden , *Strohmian*, är tillgiven, en ren och sann och verklig varelse, och den blir utsatt för ett oförlåtligt brott. *Berthe* hör den skälla när hon lämnar den *Gamlas* stuga, och hon hör dess sorgsna skall länge. Hunden är den rena själen. Så blir hunden bilden av skapelsen och den förklädde skaparen i ett. *Berthe* begår en dödssynd - och uppenbarar samtidigt det oändligt värdefulla. Hunden är det som anförtrotts *Berthe* av *den Gamla*. Hunden är just Livet, som anförtrotts, liksom *Berthe* en gång anförtroddes till styvföräldrarna av

Berthes far. Berättelsen har ingen religiös ton. Här nämns aldrig någon gud vid namn. Ingen nämns här stående över *den Gamla*. Häri liknar det Kafkas. Landskapet, tiden, är obestämd. Den som nu ställt till allting förblir osynlig. Vi anar en högre makt. Vi kommer i Tiecks universum inte undan det, eftersom *Fantastiken fordrar det*.

Här finner vi då - sammanfattningsvis - slutligen det stora hos Ludwig Tieck. Denne lyckas nämligen få oss att bäva inför det stora Okända, genom att berätta groteska ting. Han berättar om småaktigheter och svek, om trolldom, om lurendrejeri. En ouppnåelig verklighet, som kunde nås, skymtar som verklig, om nu verkligheten, världen inte hade varit …. full av … *begär* ! Ty det tycks som om *Berthes* fars begärs-ansvars-konflikt: mellan sin kärlek till den nya kvinnan, hon som vill vara ensam älskad, å ena sidan och önskan att fullfölja plikten-ansvaret gentemot och kärleken/begäret till *Berthe* å den andra, - som om begärs/ansvarkonflikten är det moln som , i en slags "ondskans förvandlingar" förmörkar jorden. Tonen i berättelsen är både sorgsen och sprudlande. Aldrig för ett ögonblick sentimental.(!). Frånvaron av en krampaktig tillbedjan av en gud, som skall upplösa världens ondska, är här befriande. Tieck framstår som friskheten själv. Berättandet står på många sätt över (!!) vad som berättas. Friskheten är s.a.s. Tiecks religion (transcendens). Han målar inte *Berthe* eller *Eckbert* (eller *den Gamla*) i svart, men i klara akvarellfärger. Hunden varmast. Så har denna (hemska) berättelse - omnämnd med värme, av t.ex. W. Benjamin, - och älskats bitterljuvt genom århundraden. Kanske är denna kärlek i grunden en kärlek till berättandet, och till *det Omedvetna* ? I förening.

Här behöver vi nu inte söka redogöra för de verklighetsplan som i fiktionen glider över i varandra, men i stället plocka bland de trådar som löser sig ut ur berättelsens väv. Vi finner i den tvetydighet som genomstrålar berättelsen och den skepsis gentemot konventionella bilder och symboler, mot genren, och mot den sammanhållna handlingen och det enkla perspektivets principer. Vi finner i den *ironiska* hållningen - flickan råkar döda fågeln, som halvt av misstag … , ”mellan två fingrar” …

- ändå (!) en tro och en värme hos Tieck. Så något är det väl - berättandet och det omedvetna - som här förmedlas en tro på. Det förefaller mig dock som om det både är fantasi-berättande och reflexion å ena sidan, och en tro på viljan och de omedvetna krafterna å den andra. Att jag nu så delar dessa i två, det är för att Tieck är tvetydig i sin hållning till berättandet, eller att han, genom att göra sönder, skapa en reva i berättandet, så mycket mer vill rikta ett särskilt intensivt ljus över det omedvetna och det friska. Är det också så att Tieck älskar det paradoxala, flytande, växlande …. (Var börjar fantastiken ? När inträder ”*Den gamla*” i berättelsen ?). Det är då märkligt att han ändå så väl lyckats hålla samman sin berättelse till den - något absurda - enhet, som den ändå utgör. I den romantiska ironin dukar viljan ofta under, men här kommer nu den moraliska problematiken viljan, ansvaret och deras problematik ändå att stanna som berättelsens skugga. Centrum är kanske den fria viljans förhållande till det komplett indifferenta, i vilken skepnad det än förekommer.

Så är nu *Der blonde Eckbert* ändå, också (?) - måhända - ett slags förtvivlan - inför ett otillräckligt kantianskt *kategoriskt imperativ*. De två världar som *Berthe* lever i är båda sammantvinnade till en fantastisk. Hon kommer aldrig ur dessa.[clii] Livet är en dröm.[cliii]

Romantiken var i mycket ett optimistiskt uppror, en frigörelse, men det fanns stråk av förtvivlan i den, som vi möter då och då i *Kunstmärchen*, det är inte bara tvivel på revolutionen, men en existentiell uppgivenhet eller en oändlig sorgsenhet, som t.ex. som i målningarna av Caspar David Friedrich, där det ibland synes dominera ett ominöst tema, likt: ”Vart är vi på väg?”.[cliv]

Att jag behandlat denna Tieckska berättelse så här utförligt, beror på dess karaktär som, i avseenden och väsentliga delar, liknar somligt av det Kafka kom att skriva.

Notabelt är Kafkas stora, levande intresse för de stora tyska *Kunstmärchen*-författarna, för Novalis, och Ludwig Tieck. Men även för Goethe. Samt Kleists *Michael Kohlhaas* från 1810, som har inslag av ”*Märchen*”.

NOVALIS.

Man kan här göra en jämförelse mellan Tieck och Novalis och den senares *Hyziant und Rosenblüte*. Denna berättelse, helt annorlunda i förhållande till *Der blonde Eckbert*, - upplöses i en egendomlig dimension, som – i vårt sammanhang – kan jämföras med slutkapitlet i *Amerika* (eller hela *Amerika*) Ty vi har här en dimension vars karaktär är högst obestämd vad betr. Verk-ontologi, det är liksom en fiktion i fiktionen.

En av romantikens största skalder och också en av dess formella teoretiker (filosofiska spekulanter, var denne Novalis (Friedrich von Hardenberg), och i N.s lilla novell *Hyazint und Rosenblüt(h)e* finner vi i en *Märchen* en märklig förskjutning beträffande nivåer. I sagan växer den unge mannen *Hyazinth* upp bland växter och djur i ett prunkande bergslandskap, förälskar sig djupt i den sköna flickan *Rosenblüte*, men sänds *av sin oro* ut för att i främmande länder söka visdom. Han frågar sig där fram – långt, långt hemifrån. Med klappande hjärta, mitt i hänförande väldoft, inslumrar han på en äng. *Drömmen* för honom genom svindlande klanger (… musiken som vägen !) till något som han finner *bekant*. Ur detta bekanta springer nu *Rosenblüte* fram och H. återförenas inte bara med henne utan också med sina föräldrar och sin hembygd. *Hyazint* får med *Rosenblüte* flera barn, ja många, ty, som berättelsen helt sagolikt slutar ” på den tiden fick människorna så många barn de ville.”

Bland det märkligaste med denna historia är bl.a. det sätt på vilket den parodierar utvecklingsromanen (t.ex. Goethes *Wilhelm Meister*) och hur den med användning av romantikens

klichéer i romantiken uppmålar i ett hektiskt tempo en liten fabel om livets mening. Formmässigt är det allra mest egendomliga att den så att säga börjar i sagoform, men slutar (utan märkbar övergång) inuti (!) en dröm, där allt upplöses i lycka och *en fördubblad verklighet*, som bildar en slags överjordiskt färgad ”cliffhanger”.[clv]

Förutom den tyska *Kunstmärchen* kan man i detta sammanhang nämna en influens, som är betydligt äldre, men som har karaktär av saga, och som betydde mycket för Kafka, nämligen Cervantes´ *Don Quixote*. Referenserna till detta verk är ganska många i Kafkas papper, och han fascinerades av Cervantes´ hjälte (och dennes väpnare) och av berättargreppet i dennes roman.

GOETHE.

Som så många av de moderna tyskspråkiga författarna kring 1900 hade Kafka en stark fascination inför Goethe. Han besökte med Max Brod Weimar och där Goethes hus, i vilket denne levde tillsammans med Christine Vulpius, och läste givetvis Goethe. Kafka skriver nu sällan om Goethe, liksom FK skriver extremt lite i sina papper och brev om författare och böcker - han tycks haft en aversion gentemot kritikersysslan, men att dennes klara stil och ibland raffinerade komposition satt spår, det kan man anta.

Vi skall här kort nämna Goethes *Novelle* och *Wahlverwandtschaften*. Båda dessa kan sägas vara kortromaner av det speciella slag, som blev ett kännemärke för den tyska berättarformen under en lång tid. Karaktären hos denna form präglas av en viss stilisering och förenkling, och man kan här inte finna den beskrivning av vardagens tillfälligheter i en rak och välordnad, rundad sekvens som finns hos de stora novellisterna genom tiderna i t.ex. Frankrike och Ryssland.

Man har i den tyska berättelsen (*Märchen*/novelle) en viss sagoton. Här gäller inget *Tjechovskt* regelverk, [clvi] och sparsamheten är anordnad på ett fullständigt originellt sätt.

Goethes *Novelle* (*Novell*) kommer jag senare att ta upp i samband med Kafkas *En läkare på landet*.

Wahlverwandtschaften (*Valfrändskaper*) är en exklusivt lekfullt komplicerad bok till sin struktur, men den är ändå mycket lättläst.[clvii] Boken ställde till en mindre skandal, p.g.a. resonemangen kring äktenskapet. Den är skriven i samband med G.s möte med den unga Minna von B.. (i romanen kanske *Ottilie*). Boken har utan tvivel avsnitt, som påminner om G.s stora ”uppfostringsroman” *Wilhem Meisters Lehrjahre*. Vissa avsnitt är präglade av dåtida vetenskap. G., som vetenskapsman icke alls obetydlig, kan vara tröttsam när han kommer till sina faktaavsnitt. G. växlar alltså mellan att vara målande, psykologiserande och docerande. Romanen *Wahlverwandtschaften* år en idéroman med mycket psykologisk insikt, samt med en viss ”lek” med ödestemat, som kanske får läsaren att undra över, om en ”lek med ödet” verkligen är något, apropos G.s ord, … för flickor… Vad som intresserar oss främst här är denna berättelses konstfulla form. Den innehåller bl.a. en berättelse i berättelsen, ”die wunderlichen Nachbarskindern“[clviii] (som kanske skall upplysa den manlige hjälten ? …..), alltså just som *Vor dem Gesetz* i *Processen*. För övrigt är den uppbyggd på en mängd parvisa relationer i människokonstellationer, händelser …. och små tecken. Man får intrycket av en berättare som ordnar en berättelse enligt ett symmetriskt mönster, delvis utvidgande en term hämtad ur kemin: *affinitet*. Att likna attraktionskraften människor emellan vid kemiska ämnens egenskaper (i ett spel mellan nödvändighet och tillfällighet) var ett av de våghalsiga greppen i denna roman. Det intressanta i romanen är väven av betydelser.

Att Kafka går långt utöver romantiken, det vet vi redan. Han gör det på flera sätt. Man kan här först och främst tänka på den begränsning, den immanens som romantikens *faiblesse* för sagan nu innebar för den. Man rör sig i romantiken inte i

relation till den världsliga makten, och i den mån man är i kontakt med den gudomliga så underordnar man sig den totalt.

Angående romantiken i förhållande till moderniteten, så citerar jag här den skarpsinnige Roger Caillois:

”/…../romantiken fann sig, väsentligen, inkapabel att producera myter. Naturligtvis producerade den pliktskyldigast sagor och spökhistorier och lurade in sig själv i det fantastiska; emellertid, i det den gjorde detta, så drog den sig allt längre ifrån myten.”[clix]

Romantiken transcenderade sig själv i det att den övergav exotismen, sökte efter maktens centrum, och skapade myten mitt i det vanliga, liksom modernismen som gjorde samma och allra vanligast: mitt i den nya världens centrum, i storstaden.

I allt följde nu inte Kafka modernismen, i denna tappning. Kafkas myt blev mer en myt rörande den moderna människans inre, en *intrapsykisk* myt. Det är definitivt inte myten om ett urbant Prag vi möter hos Kafka. I sin myt inkorporerar Kafka citatvis historier och grepp från den omedelbart före honom liggande litteraturen, - ja ibland också samtida litteratur. Kafka använder dessa litterära allusioner och grepp för att berätta sina berättelser, där han ju utesluter allusioner till miljöer som kan igenkännas. I detta är han helt skild från de andra stora modernisterna, som oftast understryker att de befinner sig mitt i den moderna storstaden, för att ifrån en position på denna bekanthets *matta* så, lika skickligt som omärkligt, ofta *rycka mattan bort*.

Hos Kafka är vi i en stiliserad tillvaro, där den yttre moderniteten knappt markeras av något mer än förekomsten av … spårvagnen och telefonen. Bortsett från sådana artefakter, sådan artefaktur, kan vi i Kafkas verk känna oss – detta har många påpekat - , som om vi befunne oss i en evig obestämd ”gråbrun” slags ”Medeltid”, där ”alla tåg har gått och alla klockor stannat”, och inget nytt vare sig hotar att bryta in eller just har ställt världen på ända. *Amerika* är naturligtvis

undantaget. *Amerika* är - i mycket - en form av parodi på *sciencefiction-fantasy* innan denna fanns.

Om man inte kan *ta till sig* det spel med vertikala nivåer, som finns i den tyska romantiska Märchen, så är det lika osannolikt, att man kan ta till sig Kafkas texter. Att läsa en *Kunstmärchen* av Tieck (eller andra) rent ”platt”, alltså enbart som en rak redogörelse för ett händelseförlopp, är en garant för att man inte får ut något av den. Att hålla sig öppen för att finna fler, och fler…, nivåer i en sådan berättelse, det ger ett annat resultat. Att det finns förutsättningar för ett sådant rikt läsande – i båda fallen - kan man se hos mången receptiv kritiker. Man kan stort sett med behållning läsa Kafka hur som helst, bara inte ”platt”, d.v.s., att vägra se att det finns fler nivåer än en. Läser man Kafka platt, så är han inte unik längre.

DEN ROMANTISKA IRONIEN.

Ironi(e)n var utmärkande för romantiken. Ironien kan ha en starkt kritisk dimension, - men kan också vara en passiv ansvarslös lek. Filosofiskt spekulativt kan man se ironien som en kunskapsform, såtillvida att den frågar, och implicit frågar sig själv, allt på en och samma gång. Den är ju dynamisk i det den skapar en viss konstant osäkerhet. I detta är den en sällsynt levande art av kunskapsletare, - den stannar i sin egen mellanställning. Såsom av etablissemanget krönt, är den icke mycket att ha. Ironien är revolutionär och utsatt och sätter själv ut; den är givetvis ingen akademisk disciplin, ty den är ingen lära, men ett sätt att mentalt expandera världen; - den värjer sig här mot varje auktoritet, och hävdar bestämt, jämt och alltid, att auktoriteter just aldrig har varit till någon nytta[clx]. Ironin blir – i sig – ju aldrig nånsin en auktoritet, men kan i vissa tider bli tröttsamt överutnyttjad, och försvinner då – vanligen efter kritik – som i ett moln, går upp i rök, och ersätts åter – åtminstone för en tid - av den raka diskursen. Den framkommer ofta i

brytningstider, eller inaugurerar ur olust en sådan. Ironien kan i vissa tider – bl.a. i stora media - få en avantgardeposition och en position, där den får taga vara på sig själv, icke bryr sig mycket mer om att förankra nya hopp i nya verkligheter, - den befinner sig i *confiniets* - övergångens - villkor, *svävandet* - och för det är det bibehållandet av sig själv, i den unika, ensamma strukturen under helt divergerande privatmänskliga och sociala betingelser, som dess egen faktiska epistemologi och styrka finns. Ironien har också en inbyggd betingelse av uppehållande art i sin antitetiska, "dialektiska" struktur, och denna ger åt envar ironiker i confiniet en farlig känsla av frihet, d.ä. en typ av frihet som är en *frihet från*, d.v.s. den är negativt bestämd, en *negativ frihet*. Det estetiska har ännu icke övergått i det etiska, i "realiserandet av det allmänna". Ironien kan användas till avnjutande, eller kan användas – mer radikalt - till brytande av ny mark (i en slags Adornosk estetisk negativitet.)

Ironien ingår i språkets praxis över hela världen och är där dess transcendens. Ironien tjänstgör som beredare för det nya, är en slags "dubbelrörelse"; den kräver spänst, ungdomlighet, timing, i de "ironiska medlen", - ty den är kraftslukande i sin utdragna spänning, sitt jonglerande ! Den har en förmåga att överleva nästan allt, i konsekvens av sin slutliga, eviga orimlighet…. Man kan aldrig i teori inringa dess praxis, den är ett levande förhållande som utspelar sig i subjektiviteten, men dess destination är oändlig, och mycket skall dessutom till för att hindra den, när den en gång på allvar tagit sin början[clxi] .Ironiens logiska/semantiska förutsättning är, att betydelsen icke är en. Den utnyttjar det relativa och har i detta, med sin dynamiska kraft, en utopisk karaktär.[clxii] På så sätt kan den vara aktiv i filosofins centrala delar i att omvärdera och omstrukturera betydelser inom en kultursfär. Ironien ifrågasätter ogärna bara en sak, den går nästan genast - som i automatik, eller *lutande* - vidare. Den har sin glädje i att implicera, att mer och mer, ja : att allt kan vara ironi. Den kan omstrukturera sfärers strukturer, men förmår icke själv omstrukturera värden. Där går dess gräns. Därför är och förblir ironien ett *confinium*. Ironien, - i all sin vitalitet och kraft och

uppslagsrikedom - , kan bara fråga! Den är oförmögen att påstå något nytt! Den kan påstå en motsats, men är eg. inte en dynamisk negativitet. Ironien är en slags passiv negativitet. Ironien *vänder så på det redan etablerade*, det som den möter. Den har - *qua* ironi , som ironi *i sig* - inget att framställa själv mer än denna motbild. (Sic!). Ironin är så ett *förhållande* med ett övre och ett undre skikt, ett täckande och ett täckt skikt. Vad ironien på et metaplan betyder är dock en helt annan sak. Ty där tillför den otvivelaktigt något, påstår något. Den är där, för uttolkning!

En förutsättning för att man skall kunna kalla något för ironi, är att man ur ett kontradiktoriskt perspektiv kan härleda att det explicit sagda, t.ex. utsagan: ”Du är intelligent!” har en implicit betydelse, som är motsatt, d.v.s., det rör sig om *negationen, negatet,* till det uppenbara, det täckande, det sagda, - och betydelsen framträder enbart förutsatt användningen av någon form av *ironiskt medel*. Utsagan blir då *genomskinligt ironisk*, så att var och en, som har lärt sig, att utsagor med en sådan signal kan inverteras i betydelse (vilket oftast icke barn i låg ålder t.ex. alls har ”hunnit” lära sig), och att alltså då endast det implicita, det undre, gäller ! – Det gäller, men samtidigt *har ju ännu en dimension – ändå - lagts till,* ty det utsagan gäller, efter att ha genomgått en transferering, en indirekthet, som i sig har en betydelse, i sin distans och sin ”svävning” och sin bredd, sin omfattning av hela spektrat, det är i detta fall hela spektrat ” intelligent – icke alls intelligent”. Så har ju en osäkerhetsfaktor också insmugit sig: i uppenbarandet, framställandet av den samtidiga bilden ”intelligent – icke alls intelligent” ställs nästan alltid, också helt implicit, en grundläggande fråga angående begreppet, i detta fall begreppet ”intelligent”. Begreppet ”Intelligent” finns med i utsagan, som det som inte gäller. Begreppet belyses. Och en (lite underlig) fråga ligger så under: ”*Är någon människa, ALLS, intelligent ?* ” Detta är ironins interrogativa funktion, som Barthes m.fl. framhävt.

Ironien kan vara lekfull, vänlig men, - som alla vet…, - även väldigt elak och ren kallblodig cynism. Ofta är det

ironiska medlet ett tonfall, ett extra ord , en min eller en gest. Men ironien har en mer problematisk variant: *en hemlig ironi:*

I det hemliga, i *ogenomskinligheten*, - om ironikern icke låter adressaten märka av något – så njuter bara ironikern själv av den ironiska innebörden. Själv. Ironikerns ”står icke i relation till något särskilt”. Nej, han har ju – i hemlighet - nästan bestulit världen på innebörden i utsagan i och med i sitt yttrande. (Världen vet däremot inte om det.). Han har väl i själva verket gjort något fulare än att ljuga: han har ljugit… i hemlighet, och haft nöje av det - alldeles inkognito. En slående insikt, och i detta sammanhang värd dubbel uppmärksamhet och eftertanke! Ingen märker ironien. Och *ATT ingen märker den* är betingelsen för dess sanna oändlighetsblivande. *Att den är oändlig* betyder att den aldrig kan bli avslöjad, den svävar i sin hemlighet, i evighet. Detta är sannerligen en märklig form av icke-kommunikation. En narcissism är det, om man nu i sin tur – som en tredje form - svävar mellan öppen och dold, mellan genomskinlig och icke genomskinlig, ironi, – en slags svävning , som man hos Kierkegaard tycker sig finna nästan ”adlad”. Denna tycks hos denne springa ur en tidig fascination över ”mästertjuven” (och över ”politiagenten”, detektiven), över den, som lurar alla. [clxiii] ”Mig tar ingen fast !” (Kierkegaard: ”Vinna kan man ju inte i yttre bemärkelse, men man kan hävda sin överlägsenhet.”…). Kierkegaard är i ett ständigt katt-och-råttaspel med sig själv, och har dubbla roller. Ofast dubbelidentitet, om ens det räcker.

Kierkegaard ”mönstrar” i sin magisteravhandling lekfullt ironibegreppet – han har dels valt ämnet för att det ligger i tiden - , dels för att han själv beundrade Sokrates (i dennes anarki och skarpsinne) , men kanske också för att han tyckte om att själv utöva denna ironi :

”Ironi er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg - og af Dannelse der i Udvorteshed (i Omgang med Msk.) uendeligt abstraherer fra det egne Jeg. det Sidste gjør, at Ingen mærker det Første, og deri ligger Kunsten og derved betinges det Førstes sande

Uendeliggjørelse. ”------ ”Hvad er saa Ironie, hvis man vil kalde Sokrates en Ironiker, og ikke som Mag. Kierkegaard bevidst eller ubevidst kun vil drage den ene Side frem? Ironie er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg i Forhold til den ethiske Fordring – og af Dannelse, der i Udvorteshed uendeligt abstraherer fra det egne Jeg, som en Endelighed blandt alle andre Endeligheder og Enkelheder.”.

Det är S.K.s övertygelse, att det på detta sätt går att beskriva en övergång (ett *confinium*,”gränsområde”, ”övergång”, av lat. *finis*.) från estetiskt till etiskt stadium! Man kan även tänka på S.K.s intresse för *den indirekta meddelelsen*, - t.ex. genom ironi, och även tillägga att romantiken hade en uppfattning, t.ex. Fr. Schlegel, att ingen stor konst frambringas utan ironi [clxiv] - Den svenske 1800-talsfilosofen Gustav Ljunggren skriver i *De Estetiska Systeme*rna, 1856 :

”Men det begrepp som spelar förnämsta rollen uti romantikernas konståsigter, är I r o n i e n. Ironien är det geniala subjektets suveränitet. Den geniale ironikern står över allt, och ingenting är för honom heligt, intet har betydelse utom hans eget jag, ja äfwen detta sätter han sig öfver. Han skapar, men har icke allvar med sina skapelser, han upphöjer dem åter och drager sig tillbaka inom sig sjelf. Konstnären skall sålunda ironisera sina egna werk; hans idéer skola icke wara begripliga för mängden; hans kall är att l e f w a och d i k t a utan ändamål, utan afsigt.”[clxv]

”Ideologen” Fr. Schlegel hävdar också att ironien är paradoxens form, en form som traditionellt tillhör filosofin ! Jfr. Søren Kierkegaard om Sokrates:

”Sige vi nu, at det der udgjorde det Substantielle i hans Existents, var Ironi (dette er vel en Modsigelse, men skal ogsaa vaere det), postulere vi endvidere, at Ironi er et negativt Begreb, saa seer man let, hvor vanskligt det bliver at fastholde

Billedet af ham, ja at det synes umuligt eller idetmindste ligesaa besvaerligt, som at afbilde Nisse med den Hat, der gjør ham usynlig."[clxvi]

Beträffande denna ironi, - en av romantikens mest älskade uttrycksarter - , så är en av de reflexioner som snart inställer sig, att den alltid måste ha föregåtts av något, som alltså inte var ironi, av en reflexion och/eller en livssyn av det mer omedelbara slaget. (Upplysningen t.ex..). Att något av detta "innan" lever med i ironien, det är ganska självklart. Det ligger ju först och främst en *negation* i dess "ställande" väsen. Ironiens utgångspunkt är alltså, enligt detta resonemang, alltid för handen, och kanske i formen av ett filosofiskt "ännu icke" i sitt implicita "redan", "sedan länge". Ironien har dock lätt att, när den väl fått fäste bita sig fast, föreviga sig. Den (här: diktare) , som en gång gett vika för dess frestelser, dess sjuka, har svårt att vänja sig - och omgivningen - av med denna vanebildande och ytterst försåtliga dubbelhet. Denna dubbelhet är ett medel att ifrågasätta t.ex. det estetiska, - samtidigt som man, som sagt, njuter det. Ironien är en bakvändhet, en slug indirekthet, som ju också präglade Sokrates´ (i dagens debatt högst inom didaktiken ifrågasatta) *majeutiska* frigörelse-metod. Ironien låg i tiden för romantikern, som den - allt som oftast - gör. Det kommer då och då en "ironisk generation" upp, - och nu – genom romantikens ironi i den romantiska ironien under ironiens romantik, så var det i Friedrich Schlegels skrifter, *Die Heimat der Ironie*, och hans *Ironie der Ironie*, hos Novalis - f. 1772 - i *Lichtpunkt des Schwebens* och hos den av S.K. speciellt uppskattade Karl Solger. Den romantiska ironien, "Ironie – der alles vernichtende Blick",[clxvii] excellerade i den lösligt fragmentariska filosofiska spekulation, som ibland betecknades som en "ironiens ironi". Solgers behandling av ämnet ironi går utöver vad Fr. Schlegel skrev i ämnet. Solger tyckts praktiskt taget ha *levt ironi* ! Jag citerar här ur Solgers högromantiska *Erwin. Vier Gespräche über das schöne und die Kunst*, 1815 :

”/…../ ”Men”, fortsatte jag ,” tänk dig nu riktigt in i den tanken, att ett särskilt, som inte vore något annat än ett uttryck för en idé, - vi kan tänka oss detta analogt med vad Anselm och Bernard tidigare sagt -, vore ett otänkbart Oting; då måste det ju upphöra att vara det särskilda eller verkliga. Om idén alltså genom det konstnärliga förståndet övergår i särskildheten, så uttrycker det sig icke enbart i detta, uppenbarar sig icke enbart som timligt eller förgängligt, utan det blir det samtida verkliga, och, eftersom det utan detta intet är själva intigheten och själva det förgångna, då måste en omätlig sorg gripa tag om oss, när vi ser det allra härligaste genom sitt nödvändiga jordiska vara sprängas sönder. Och ändå kan vi icke övervältra skulden för detta på något annat än det fullkomliga i dess uppenbarelse för det timliga förståndet; ty det blott jordiska, om vi uppfattar det enskilt, håller sig samman genom att gripa in i vartannat och genom ett aldrig avbrutet återuppstående och avdöende. Men detta ögonblick av övergång, i vilken idén själv av nödvändighet måste tillintetgöras, måste vara konstens sanna plats, och i det betraktande, varifrån allt genast skapas och förintas med motsatta strävanden, blir allt ett och samma. Här måste alltså konstnärsanden sammanfatta alla riktningar i en överskådande blick, och denna över allting svävande, allt förintande blick kallar vi ironien.” [clxviii]

Det ”försåtliga” i ironien är inte minst det att den inte bara är dubbel i sitt uttryck, den vänder sig inte bara yill/mot en adressat, men den infiltrerar till ytterlighet sin avsändare, och denne måste i sin tur vara på sin vakt så att inte ironien totalt avväpnar hen likaså.

I berättelser kan så skikt narratologiskt stå i förhållande till varann, så att ett skikt täcker ett annat, och detta andra dolda skikt kommer till synes genom ett ironiskt medel. Sedan kan det mellan dessa skikt spelas ett spel, så att än det ena skiktet är överst och än det andra. Ibland kan man i en slags oscillering ta till sig båda skikten, i en slags *svävande uppmärksamhet*. Kanske är detta fallet hos vårt huvudföremål.

Sammanfattningsvis kan man säga, att vi nog inte känner till något mer effektivt medel att ställa ifråga på, än just bruk av ironi, i och med dennas öppenhet.

GRILLPARZER.

Intressant är – tycker jag - att i det sammanhang, som rör de romantiker som Kafka satte värde på, nämna Franz Grillparzer, (1791-1872), den österrikiske jurist som revolutionsåret 1848 utkom med den lilla boken *Der arme Spielmann*, återigen en av dessa *Kunstmärchen…*, och att iaktta hur receptionen av denna lilla bok och förståelsen av den har ökat respektive djupnat alltmer med åren. *Der arme Spielmann* var från början av dramatikern Grillparzer tänkt som en självbiografi. Boken omarbetades dock närmast i det oändliga av denne, och utkom så slutligen, i diminutiv form – i förhållande till ursprungsidén - , år 1848 . Den kom att tillhöra en av de böcker till vilka Kafka hade ett innerligt, men alltid ambivalent, förhållande hela sitt liv.

Denna berättelse står centralt i den italienske germanisten Cl. Magris spekulation över den ”habsburgska myten”, som just har en av sina kärnpunkter i uppmärksammandet av det imperiets samhälleliga förfall [clxix], detta som bl.a. övertäcktes av den strukturellt enormt komplicerade litteraturform som just *Märchen* utgör. [clxx] Franz Grillparzer förskräcktes över julirevolutionen 1848, just såsom bl.a. Kierkegaard och andra politiskt konservativa gjorde.

Man slås vid läsningen av *Der arme Spielmann* av vissa likheter i tonfall och ”lokalfärg” med en del av Kafkas verk. Denna ”gråbrunhet” i miljön. Nu finns det också avsevärda likheter mellan Grillparzers och Kafkas idévärldar: Grillparzer var sofistikerad, bildad, och skeptiker i alla avseenden, (en slags jämbördig negation till den vidsynte G.E. Lessing). FG hade en olycklig kärlek till konsten, var djupt estetiskt

kännande, och tragisk i sin livssyn. Anarkismen ligger och lurar som undertext, liksom den ofta gör hos Kafka. ---------------------. Konstruktionen av *DaS* och Goethes *Wahlverwandschaften* har vissa likheter. Detta gäller främst i berättarperspektiv, samt i berättelsens vackra, komplexa grundstruktur. Goethes prosa är bredare och jämnare. Grillparzer inte så distanserad. Det är beskrivet av Kafka hur han läste *DaS* för älskingssystern Ottla och var djupt gripen. Han läste den gärna högt, och omnämner dem i brev till både Milena, Felice och Grete Bloch. I brev till Milena Jesenská bekände t.ex. att han hyste ett slags hatkärlek till denna berättelse: ”Jag skäms över den, som om jag skrivit den själv.” [clxxi] en karaktäristisk passage uttryckande hans ständiga hyperkänslighet ….. – Så modifierades hans smak alltså något. Troligen såg han berättelsen delvis såsom avbildande honom själv… liksom han påpekade att spelmannen var Grillparzer.

Vid läsningen av *DaS* kan man inte undgå att tänka på H.C. Andersens *Kun en Spillemand* (1837) och på S. Kierkegaards förödande och/men skarpsinniga kritik av denna bok, en kritik som i huvudsak går ut på . att Andersen försummar att skapa distans mellan huvudpersonen och sig själv, något som – enl. S.K. – diskvalificerar denna bok som konstverk.[clxxii] Den hårda kärnan i SKs kritik kan månne sägas vara, att SK helt enkelt anser att HCA här – som i flera verk - offentligt beklagar sig över sitt öde. Andersen svarade inte direkt på kritiken. Inte förrän efter SK var död, vågade han - osmakligt och fegt – utlåta sig över det hela. Kierkegaards essä – ty det är närmast en sådan …– är värd att läsas även såsom en belysning av romantiken som helhet. Att man här anar vilken fruktad litteraturkritiker SK kunde blivit, om han valt dagsjournalistiken, är en ”lockande” biprodukt. Han tyckte dock explicit illa om att följa modet och den ombytliga smaken i all journalistik.

I centrum för Franz Grillparzers (uttalat psykologiska) berättelse står *Jakob,* en rikemansson, vars liv framflyter i elände, omslag i ekonomisk ruin och i olycklig kärlek till musiken och notskriften. Berättaren i *DaS* säger sig utföra

psykologiska undersökningar, och FG föregriper i vissa passager Freuds *Psykopatologie des Alltagsleben*. *Jakob* är monoman, men dock inte till den grad som en *Josef K.*. *Jakob* blir t.ex. djupt förälskad i *Barbara*, en kvinna som överlever honom och på berättelsens sista sida gråter (ur hjärtat) över hans bortgång och liv. Grillparzers beskrivning av *Jakobs* oförmåga att hantera sin fiol, men ändå hålla fast vid den, är ett litet mästerstycke. (Fiolen, och likaså … en liten sång , är viktiga ”personager”.). Delar av Grillparzers (implicita) resonemang kommer sedan att ingå i Kafkas funderingar över konst och musik. Bilden av musiken såsom ”räddande” och översinnlig (!) är samma hos Grillparzer och Kafka.

De mest slående likheterna finns dock i tonfallet och på det strukturella/formmässiga planet. Skisseringen av personerna är lätt och mycket byggd på gestik (händer, fötter, huvudrörelser) hos G.s figurer. *Jakobs* resonemang är av en typ som, satt i sin tragiska ironi, påminner om Kafkas hjältars. Men: G.s hjälte är en hel person, om han nu än är mycket avgränsad psykiskt. Grundtonen av sentimentalitet i denna berättelse genombryts också ofta av andra toner, såsom skepsis, ironi, klarögd tillbakaspegling mot läsaren och av snabbfotad realism. Man kan inte undgå att hänföras av hur Grillparzer lyckats skapa en distinkt helhet av en så många gånger omarbetad historia.

Kafka:

”Av de fyra män, som jag känner som mina blodsbröder, av Grillparzer, Dostojevskij, Kleist och Flaubert, gifte sig endast Dostojevskij, och kanske fann bara Kleist, när han pressad av yttre och inre nöd sköt sig vid Wannsee, den riktiga utvägen.”[clxxiii]

VON KLEIST.

Här måste likaså nämna Heinrich von Kleist (d.1811), som betydde så mycket för Kafka. Till Kleist skall vi dock komma i samband med *Processen*. Kafka läste rel. sent hans kortroman *Michael Kohlhaas*. Vi citerar här endast kort ur *Tagebücher*, 11 dec. 1913:

”I Toynbeehallen läst början av Michael Kohlhaas. Helt och hållet misslyckad. Dåligt valt tema, dåligt föredragen historia, till sist helt meningslöst simmande omkring i texten … Under eftermiddagen skakade jag av läshunger, kunde knappt hålla munnen stängd.”[clxxiv]

Kleist var ju intresserad av sociala förhållanden och – liksom FK - av maktens problem. Han var bl.a. bekant med Tieck.

HUGO.

Som ett exempel på en ganska typisk (skräck-)romantik vill jag här – dessutom, i denna bakgrundsskiss till Kafkas produktion - infoga – som kontrast - en passus ur den franske (dåförtiden varande ”national”-)skalden Victor Hugos berömda ”gotiska” roman *Ringaren i Nôtre Dame*, - *Nôtre Dame de Paris* från år 1831 :

”Närvaron av detta utomordentliga väsen / *Quasimodo*, den puckelryggige ringaren. KG / spred ett sällsamt liv genom katedralen. Det föreföll – åtminstone var det en allmän tro bland den vidskepliga mängden, vars fantasi förstorar allt – det föreföll som om det från honom utströmmade något hemlighetsfullt inflytande, som gav alla Nôtre-Dames stenar liv och kom den gamla kyrkans innersta att klappa. Man behövde blott veta honom vara där, för att strax tro sig se galleriernas och portalernas otaliga bilder leva och röra sig. Och kyrkan

tycktes även lyda hans minsta vink; hon avvaktade hans befallning för att höja sin väldiga stämma; hon behärskades och fylldes av Quasimodo som av ett skyddande rå. Man skulle nästan kunnat säga, att den väldiga byggnaden andades genom honom. Han var där i själva verket överallt, och sågs sagt samtidigt på alla punkter i den ofantliga kolossen. Än såg man med fasa högt uppe på det ena tornet en sällsam dvärggestalt klättra, krypa, kräla, stiga utför kanten av bråddjupet, hoppa från utsprång till utsprång och undersöka någon ihålig skulpterad gorgon: det var Quasimodo på jakt efter korpungar. Än kunde man i någon dunkel vrå av kyrkan stöta emot ett slags levande vidunder, som satt där ihopkrupen med rynkad panna: det var Quasimodo som tänkte. Än upptäckte man i det ena tornet ett ofantligt huvud och en massa lemmar som i ursinnig fart svängde i ändan av ett rep: det var Quasimodo som ringde till aftonsången eller angelus. Ofta såg man om natten en ohygglig skepnad springa på den bräckliga genombrutna balustraden kring tornen eller absiden: det var ännu en gång den puckelryggige i Nôtre-Dame. Då, sade kvinnorna i trakten, fick hela kyrkan något fantastiskt, övernaturligt, förförande över sig. Här och där öppnade sig ögon och munnar, man hörde ett ohyggligt skällande och väsande från hundarna, ormarna och drakarna, som natt och dag med sträckta halsar och uppspärrade gap håller vakt kring den gamla kyrkan. Och var det nu en julnatt, medan den stora klockan, vars slag nu föreföll hesa och rosslande, kallade de troende till middagsmässan, låg över den dystra fasaden ett uttryck, som om den stora portalen uppslukade folkmassan och rosetten betraktade den. Och allt detta var Quasimodos verk. Egypten skulle ha dyrkat honom som detta templets gud; medeltiden såg i honom dess demon: han var dess själ.” [clxxv]

Man kan tänka sig , att Kafka syntes detta (och liknande) var ett fåfängt försök att skapa en känsla, genom uppradande av små kusligheter,(kvantifikation) och att han med ens insåg att man behövde ett kvalitativt annorlunda grepp för att nå ett djup i texten. Den populära romantikens flackhet

och desperation – i *överlastadhet* – i sökandet efter att känslomässigt ta tag i läsaren, är ju – t.ex. i den citerade passagen – helt uppenbar. Romantiken var i sådan form, spelande på mysticism, främmande för Kafka. Även den romantiska kärleken – som ju skymtar i människan *Quasimodo* - , finns mystiken. -------. Kärleken som ”räddning” - frälsningsmöjlighet - finns sällan med hos FK, varken i liv eller dikt. I *En läkare på landet* är den dock t.ex. förmodligen med som ett avlägsen men konkret frånvaro, som ett eko av en sedan länge missad möjlighet. Vissa likheter mellan Kleist och Kafka påpekades av diktaren Robert Walser 1916 beträffande *Der Heizer*. [clxxvi]

WALSER.

Tidigt mötte Kafka texter av Robert Walser (1878-1956). Walser var schweizare men levde mest i Berlin, och FK och RW hade ofta texter publicerade I samma tidskrifter. En berättelse som gjorde Walser känd var *Der Spatziergang*. Ibland var dessa två författares texter så lika, att t.ex. R. Musil, som arbetade som recensent i Wien, fick försäkra allmänheten om att, det verkligen rörde sig om två olika författare. [clxxvii] Kafka högläste förtjust Walser för Max Brod. Likheten mellan Walser och den tidige Kafka finns I stil, berättargrepp och livshållning. Walsers (utvecklings-)roman *Jakob von Gunten* var en av Kafkas favoritromaner. (Kafka, som själv aldrig beskrev levnadslopp, - och hade så svårt att forma ett eget (?) - läste gärna böcker om sådana.). I förhållande till Walser noveller är Kafkas kortprosa - vi talar här om de stycken som finns i debutsamlingen *Betrachtung* - något tyngre än Walsers. Om Walser mer präglades av lekfullhet, så kan det hos Kafka även i de tidiga styckena i debutsamlingen dyka upp ett inslag av mer radikala formexepermiment, och inslag som man kan beteckna med begrepp som ångest och bisarreri.

FLAUBERT.

”Du milde Gud, Käraste, läs bara! ” Elle avoua qu´elle désirait faire un tour à son bras, dans les rues.” En sådan sats! En sådan bild! ” [clxxviii](D.v.s. :"Hon medgav att hon ville älska med honom, i en färd genom gatorna.". I en vagn förspänd med hästar ... en hästdroska, med hästar i full karriär …)

Det förefaller, i alla fall ytligt sett, som om Kafka mycket tidigt koncentrerat sig på det estetiska, och om man söker filosofiska resonemang hos Kafka, så rör dessa det "litterära uttryckets" sfär , eller möjligen författeri, - någon gång sexualitet och död. (jfr. hans "aforismer" . Vi möter här och där korta notiser om litteratur och om formuleringars olika värde, om olika litteraturer o.s.v.. [clxxix] …). Kafka läste flera av de talrika litterära tidskrifter, som dåförtiden i Prag låg på vissa av stans kaféer, och medarbetade ju i vissa av dem, bl.a. de judiska, i somliga som novellist. Hans favoritförfattare var under lång tid – kanske livet igenom - Gustave Flaubert. Han läste mycket, liksom många i hans omgivning gjorde: Cervantes, S. Lagerlöf, Kleist, Grillparzer, Dostojevskij, F. Werfel, A. Stifter, G. Keller, L. Sterne, Strindberg, o.s.v. och var inte okänslig för det nya som kom – efter kriget - med insikten om en förlorad värld , som det som skisseras av Stefan Zweig i klassikern *Världen av igår*. o.s.v.. Kafka stött på Flaubert tidigt i livet, förmodligen redan i tidiga tonåren. Jag misstänker att Flauberts radikala estetism och stil betydde mycket för Kafka,[clxxx]. Kanske har Flauberts romanstil initierat det, som senare kom att bli en så helt självständig och unik teknik hos FK, något jag kanske kan ge stöd för längre fram, trots att det i Flauberts fall handlar om böcker, som är skrivna under en helt annan epok, i en annan brytningstid. Från

romantik till realism - starkt förenklat sagt. Flaubert står ju i lysande självständig relief, - en författare av klassiker, även han. Nu, för att han hade så stort värde för Kafka, och för att belysa mina egna synpunkter på FKs stil, finner jag det motiverat att stanna upp avsevärt vid Gustave Flaubert

Gustave föddes 1821 i Rouen - där merparten av handlingen i *Madame Bovary* utspelar sig - i nordvästra Frankrike, invid Seine, så långt norrut att vattnet i floden där var salt , - som andre son till läkaren, kirurgen Achille-Cléopas Flaubert och hans högt älskade hustru Caroline. Fadern var en berömd kirurg, och dessutom en man, som varit hjälte … sedan nioårsåldern, då han räddat sin fars – GFs farfars – , veterinären Nicolas Flauberts, liv (!) genom ett tal inför en revolutionsdomstol i Paris under Robespierres skräckvälde. Gustave började, så snart han kunde skriva, att skriva historier, och fick hjälp med stavningen av en syster. Redan som 10-åring bestämde han sig för att bli författare, drömde om ära och berömmelse. Han hade ett egendomligt sätt att med en viss teknik försätta sig i ett hallucinatoriskt tillstånd, i vilket han fabulerade som bäst. Detta oroade föräldrarna, som trodde att han led av epilepsi, av *le petit mal*. Gustave genomgick de vanliga skolorna och började sedan studier i juridik i Paris. Samtidigt med studierna skrev han , och lät tala om sig som ett litterärt löfte. Man väntade sig i salongerna i Paris, bl.a. Mme Recamiérs, där han då och då dök upp, en ny Honoré de Balzac. (Med denne jämfördes alla franska författare under senare hälften av 1800-talet. Inte bara av andra, men också av dem själva.). 1843 hade GF klart den första versionen av *L´education sentimentale*. Han hade år 1836 mött en kvinna, Elisa Schlesinger, en högborgerlig dam, mycket äldre än F., som skulle stå modell för huvudpersonen i *L´éducation sentimentale* (på sv. *Hjärtats fostran*), en drömsk smått fantastisk skildring.[clxxxi] Boken *L´Éducation sentimentale* är något av en cirkel i uppbyggnaden, och en beskrivning av en mycket ung mans kärlek, en ganska ”grå” bok, denna Kafkas favoritbok. Den har också ett starkt inslag av livsleda. Den har

ändå vissa likheter med *Madame Bovary*, som icke alls kan sägas vara uppbyggd speciellt cirkulärt, om än ett av dess teman är ensamheten, eller ensamheter. (Underifrån - i alla Flauberts berättelser – väller det en återhållen vrede upp alldeles plötsligt, erupterar, då och då, med enorm kraft.).

Boken *Madame Bovary* utkom 1856. Den påbörjades dock redan 1851. Man kan i Flauberts fall se lika långa skaparperioder som hos t.ex. Jane Austen, den mästerliga, mer svåravslöjade - ironikern, (Austen blir dock nuförtiden allt mer extensivt och oftare intressant analyserad…). Flaubert är onekligen den mer tydlige, mer burleske ironikern av de två. Jane Austen har den likheten med Kafka att hon (visserligen med andra avsikter) skapar ett *miniatyruniversum*, (absurt - och ändå realistiskt … en dubbelhet… - kretsande kring en sak: giftermålet !) där hon visar upp något av en – för somliga lite svåravslöjad - skrattspegel av sin erfarenhetsvärld. Denna "skrattspegel" är alltså icke explicit. Den uttrycks med mycket, mycket små medel. (Därför går ironin förlorad i de barnsliga filmer som nu gjorts av hennes böcker. Inte bara ironin går däri förlorad, hela romanerna blir förvanskade till *Harlequin*-böcker .). Austen är ju dock inte … någon ”Kafka”: hon är en elegant idé- och samhällskritiker, en romankritiker [clxxxii] samt en upplysningskvinna, med idéer från John Locke. Hon bär högst effektivt blåstrumpornas, och Mary Wollstonecrafts emancipationsidéer med sig. Hennes gestalter, kvinnliga hjältinnor, är inte som hos Kafka ”delfigurer hos sig själva”, men figurer som är, om än tecknade med snabba drag, sådana som utvecklas genom romanen. *En passant* kan här anföras en ironisk stilvariant ur Austens tidiga roman *Northanger Abbey* (1818) – skriven vid soffbordet av denna 23-åriga kvinna som slutade skolan vid nio års ålder, vid soffbordet, som allt hon skrev, i pauser mellan hushållsbestyren - inleds med följande “svårslaget” eleganta meningar:

”Ingen, som nånsin sett Catherine Morland som barn, hade kunnat föreställa sig henne som hjältinna. Hennes livssituation,

karaktären hos hennes föräldrar, av hennes egen person och anlag; allt var egentligen emot henne. Hennes far var affärsman, icke alls ansedd som obetydlig eller fattig, och totalt sedd väl sedd, trots att hans namn faktiskt var Richard, och han hade också till och med varit vacker. Han hade nu varit relativt oberoende, genom två goda inkomstkällor, och han var inte alls beroende av någon tanke på , att begränsa sina döttrars framtid. Catherines mor var en kvinna präglad av sunt praktiskt förnuft, hon var mycket sansad, och, - vilket är mer anmärkningsvärt -, hon hade god hälsa. Hon hade fött tre söner innan Catherines födsel, och – istället för att dö i det hon satte denna varelse till världen, … vilket man ju kunde vänta, - så levde hon vidare – ja, för att föda ytterligare sex barn – för att se dem växa upp ikring henne, och samtidigt åtnjuta en – för egen del - utmärkt hälsa. En familj inkluderande tio barn kommer förmodligen alltid anses som en utmärkt familj, en familj, där det finns huvuden, armar och ben så det räcker, men familjen Morland hade verkligen ett mycket ringa företräde till rätten att besitta världen, ty de var i allmänhet verkligen alldeles vanliga, och Catherine, under största delen av hennes liv, var själv så vanlig man överhuvudtaget kan vara.”

(J. Austen, NA, s.1.)

Boken är Jane Austens allra första roman. Redan 1803 såldes manuset till en förläggare för 10 pund, men köptes tillbaka av författaren 1816 - för samma summa – med grund i att boken annonserats, men inte givits ut. Den är en ännu idag läsbar satir (en komisk ironi, säger somliga) över den gotiska (*här* : romantiska) romanen.

Austen använder sig här av ” le style indirect libre”, SIL, (fritt indirekt tal) som var så lämplig – även alltså för Flaubert – att använda i (knapphändigt maskerat) satirsyfte. (Kafkas berättargrepp är likaså också detta. Berättaren är närmast lierad med hjälten (t.ex. *Josef K.* i *Processen*) i sitt synsätt, och tycks veta vad denne tänker, medan berättaren inte

känner till vad t.ex. prästen i domkyrkan eller vad väktarna *Franz* och *Willem* tänker. Eller i *Slottet* ”skengestalterna” *Arthur* och *Jeremias*. ”Style indirecte libre” syftar på en stil , där berättaren ser allt i stort sett ur *Hjältens* synvinkel, utan att vara i ”jag-form”, och dessutom lämna rum för yttre påpekanden om *Hjälten*. Martin Walser ser i *Processen* en ironi över hjälten. Med hänsyn till det berättartekniska perspektivet ses detta av Walser så här:

”Genom en uppdelning i en uppenbar berättare och en upplevande hjälte blir det hela ironiserat och blir K. en karikatyr. Det bästa exemplet på detta är Don Quixote.”[clxxxiii]

Det som refererats ovan ur Austens text innehåller en sådan ofantlig mängd av antydningar, blinkningar o.s.v., åt även den endast halvt vakne läsaren, så att man redan vid denna inledning anar, att en av världslitteraturens stora föds just här, i detta citerade avsnitt ! En av världshistoriens största ironier ”breder här ut sig”. I sin artikel i *The New Republic* om Kafka nämner inte Zadie Smith, vilket är förvånande, den *austenska* ironien, när hon jämför Austen och Kafka, men ser i Austens romaner enbart till utvecklingsaspekten av personligheterna – enkannerligen hjältinnorna - i A.s romaner.

Man kan i Austens fall tänka på den ryske kritikern N.K. Michaijlovskijs ord om den unge Dostojevskij som en ”grym talang”… , [clxxxiv] *nota bene*, att Michaijlovskij då använde ordet ”grym” i dess mer *bokstavliga* bemärkelse. Vi kan otvivelaktigt tillämpa denna benämning på den unge Kafka, likaså. Och Austen. Vi har här författare för vilka, spännande nog, ingen verklighetsbeskrivning var självklar, inga ideal var omöjliga att välta på ända…

Flaubert kunde låta sig själv dröja vid manuskript i över tio år. Men han har sin grundidé kvar, och sina modeller intakta: *Emma Bovary* är (förmodar man) modellerad efter det inre hos den vackra Louise Colet, en flicka från Lyon. L. Colet var, innan hon träffade Flaubert Victor Cousins älskarinna, och

rörde sig alltså i societeten.[clxxxv] Colet hade litterära ambitioner, skrev poesi och prosa, utgav komprometterande brev som hon stal från sina väninnor, i jagandet efter pengar och uppmärksamhet o.s.v.. Hon utgav 1857 den indiskreta romanen *Lui* , ”sanningen” om förhållandet mellan författarna George Sand och Alfred de Musset. Förhållandet mellan Louise Colet och Flaubert var mycket passionerat och varade i två långa perioder om flera år vardera. Flaubert var förmodligen förbluffad över henne, i alla avseenden, och trots sitt slutliga avvisande av hennes fysiska person, tycks hon satt djupa spår. Inte minst viljestyrkan och företagsamheten hos henne kunde (väl) svårligen glömmas bort. Colet önskade också ett giftermål, men Flaubert var mer som i ett äktenskapligt förhållande till just *sitt skrivande*. De hade utväxlat hundratals brev mellan Rouen och Paris, om deras ömsesidiga kärlek, och om litteraturen. Flera av Flauberts bevingade ord, om liv och dikt, är hämtade ur breven till henne. I det sista brevet till Louise skriver Flaubert helt enkelt:

”När jag ämnar gifta mig ? Aldrig hoppas jag. En man som inte har fem tusen om året och som gifter sig anser jag för en usling, en skurk som borde ha prygel.”[clxxxvi]

Stilen i detta brev återfinns i många andra av hans brev, som ofta fullständigt kokar av …. uppsluppen vrede. Om han visste, eller trodde, att hon skulle överleva sådana brev, så vittnar bara det om ett förhållande där uppriktigheten i grälet tycks varit ett sammanhållande band. Tllls det nyss refererade brevet, alltså. De två kvinnorna, Elisa S. och Louise C., går igen i de många kvinnoportätten i romanerna. Det verkar som om oscillerandet mellan bilderna av dem bidrar till en egenartad resignation inför livet och kärleken. Ty något av orörlighet - statiskhet - och tristess bildar totalintrycket för mig i Flauberts värld. Man kan då *också* komma att tänka på det statiska i Kafkas tre romaner. Man kan undra om det är en slump, att karaktären i dessa påminner om det depressivt statiska i *L´Éducation sentimentale*, där inte ens våldsamma stridscener

kan få läsaren att känna att något riktigt verkligt utspelar sig . Flauberts bok är – *förresten* - troligen oöversättbar. Den svenska översättningen lämnar den svenske läsaren oberörd. Att detta helt beror på frånvaron av språkmusiken, är min övertygelse. Kafka njöt bl.a. just av rytmen denna bok. Flaubert betraktas i den klassiska litteraturhistorien som både *naturalist* och *romantiker* och förblir i detta paradoxal. Och intressant.(Inte bara i samband med Kafka, men än i dag genuint intressant och levande för var och en.). Flaubert är också en experimentator, - en port mot en ny tid. Kanske – ja det är t.o.m. troligt - var dessa rader viktiga för Franz Kafka:

"Det som tycks mig vackert, som jag skulle vilja skriva det vore en bok ,
en bok om ingenting alls, en bok utan minst anknytning till yttervärlden och som
enbart sammanhölls genom kraften i den stil som den hade./…./ en bok som
nästan inte skulle ha något ämne alls."[clxxxvii]

Det kan här vara rätt plats att nämna J.P. Sartres långvariga sysslande med Flauberts liv o. författarskap. En passion.[clxxxviii] I det gigantiska verket *L´Idiot de la Famille, I-III* (1971-72), - detta projekt,: trots att det är ofärdigt (en volym *IV* var planerad för att täcka Flauberts senare år …), - det omfattar 2800 tättryckta sidor, och är ett av Sartre kallat : projekt i existentiell psykoanalys, i en ”genre” vars försöksverksamhet hade sysselsatt Sartre sedan 1959 - , ställer Sartre ett antal frågor.

Sartres fråga *No.1* var: "Vad kan man veta om en människa?" Och *No 2.* : - ”Varför skrev Gustave Flaubert *Madame Bovary* ?” -, och så inleder nu Sartre sökandet efter Flauberts inre , genom ett intensivt spekulerande över hur GFs barndom gestaltade sig, - …. i Flauberts inre. Gustave Flauberts förhållande till modern, Caroline, och fadern, och föräldrarnas inre historia, läggs här fram, mycket i termer från filosofin i

L´Être et le Néant. Och den mest citerade meningen ur detta gigantiska verk om GF är utsagan, reservationen :” Rien ne prouve qu´il en fut ainsi.”, d.v.s. ung.: Jag erkänner : detta är en fabel; ”Ingenting bevisar att det förhöll sig så här.”[clxxxix] Ändå läggs resolut fram påståenden om den unge Flauberts läs- och skrivsvårigheter, hans neurotiska problem, *nejet* till världen, och ingående förklaringar till dessa fenomen, som om dessa förklaringar verkligen hade en solid underbyggnad. Sartre söker helt förklara den vuxne ur barnet. Gustave Flaubert hade icke fått sin moders kärlek. Han var – så sågs det - oönskad. Den äldre brodern var önskad, liksom den yngre systern, men inte han. Därför – utifrån detta påstådda faktum - talade han inte, utan satt där han satt, tyst, och sög på tummen! Och därför vände fadern, Achille-Cléopas, sitt intresse från honom. Samtidigt vidhåller ju Sartre sin ”existentialistiska” uppfattning, att varje människa är fullkomligt fri att skapa sig själv, genom sina egna handlingar: Flaubert blir klassad, trots uppväxtförhållanden av denna art, som ett sitt eget misslyckande, liksom Charles Baudelaire blir, i Sartres bok om denne. Baudelaire förklaras där fermt vara en människa som lever i konstant ”ond tro”. Det mest intressanta i S.s stora manus om G. Flaubert, som i texthänseende är centrerat just kring *Madame Bovary*, förefaller mig vara Sartres spekulationer kring denna romans framgång, och bl.a. frågan: vad var det för människor, som drogs till just denna bok; var det för att den kom under sedlighetsåtal som den fick sin framgång ? Vilka var de unga, som blev ”Intets Vapendragare” och varför då? Ty här låter Sartre de yttre historiska händelserna, klimatet i Europa efter 1830 och 1848 års revolter med åtföljande samhällsförändringar, spela roll:

”Hur kommer det sig att en enskild persons galenskap kom att bli kollektiv galenskap, eller ännu värre, det estetiska rättesnöret för dennes epok ?”; ”/…/ …vi kan säga att Gustaves sjukdom tillät honom att representativt objektifiera den objektiva Anden, som om denna sjukdom var en partikularitet av vad man faktiskt kan kalla *den objektiva Andens neuros*.” [cxc]

Sartre alluderar till Hegels språkbruk, som han kände väl, – dock avser Sartre med "den objektiva Anden" vanligen faktiskt *marxismen*. J.-P. Sartres väldiga biografiska arbete om Flaubert har, trots Sartres ännu starka position i den ”franska Anden”(ibl. kallad helt enkelt: ”le Soi”), ett mindre förnämligt anseende. Pierre Bourdieu konstaterar i sin moderna klassiker, *Konstens Regler*, att man bör bejaka dessa försök att behandla skönlitteratur nära nog vetenskapligt, som många försökt med, för att , med M.-A. Girard de Saint-Amants ord, ”kunna skåla med de döda”.[cxci] Bourdieu ägnar i sin nämnda bok Flauberts *Hjärtats Fostran*, ”detta tusen gånger kommenterade och utan tvekan aldrig riktigt lästa verk”,[cxcii] och dess författare ett långt kapitel, ett mycket intressant sådant. Jämför likaså Charles Baudelaires fina lilla essä om *Madame Bovary* från 1857, just samma år som den juridiska domen – den anklagades för oanständighet - över boken kom!

Hela sitt liv är Gustave Flaubert fylld av *förakt*:” Jorden är Satans kungarike.” – han är en av de ”stora föraktarna” – de är vanliga, dessa misantroper - inom den litterära sfären. Han är en föraktare av den borgerliga moralen, inte minst beaktande den katolska kyrkans grepp om individerna, och livsstilen, men han förblev dock borgare, halvt invalidiserad av sin neuros, i hela sitt liv. Flaubert knyter ihop den klassiska eran, filosofin och katolicismen med en … uppbrottsanda. Han föraktade icke en teaterman som klassicisten Boileau, som enligt Flaubert väl visste vad han gjorde, och GF studerade bl.a. sin faders 23 band Voltaire och mängder av historia. Han gjorde resor till Grekland och Nordafrika. Utifrån allt detta och sin barndoms upplevelser, sina upplevelser av samhället som helhet, och utifrån sin självupplevda skröplighet och i sin medvetna viljestyrka, gjorde han sina val som författare.. Ty Flaubert var målmedveten, liksom sin far, och realistisk, - men liksom denne (som avstod från en större karriär i Paris än den i Rouen) - aldrig nånsin kapabel till att alls i den minsta mån kompromissa. I den exakta beskrivningen och framför allt : *l´ímpassibilité*, - oberördheten - , som blev hans kännemärke (

Flaubert i tabloidens karikatyr som dissektor av själar…..), knöt han an till naturalisterna, till en Émile Zola – också han en arbetsnarkoman…, Zola, som av Joris Karl Huysmans karaktäriserades så: ”Hans hjältar saknade själ /…/.”; ” Men Zola var Zola, det vill säga en tämligen massiv konstnär, begåvad med mäktiga lungor och väldiga knytnävar.” [cxciii] I begreppet ”dissektor” kan man också ana en skugga av fadern, som ju var en mycket känd – och mycket aktad – läkare, vars profession GF var ganska insatt i. Faderns specialitet, vid sidan av praktiken i kirurgi [cxciv] – var just anatomi. I en fanatisk *l´árt pour l´art*-inställning - Gautiers – en inställning, som tidigare varit förbunden antingen med mystik eller lättsinne, införde Flaubert, som grundstomme för sin stil, *det exakta uttrycket* och den exakta beskrivningens ideal och sammansmälte detta med ironin till ett helt. Varje mening, varje stavelse, avlyssnades noga, med en musikers känslighet av Flaubert själv, innan han släppte iväg den till offentligheten. F. sökte ”frasen”. .” Stilen, det är livet! Det är tankens eget blod!” menade Flaubert:

”Jag våndas och pinas; min roman har svårt att komma igång. Vilken tung åra kan inte pennan vara. Jag blir till den grad förtvivlad, att jag måste skratta på min egen bekostnad.”; …..” Du talar om dina missräkningar; då skulle du se mina! Ibland fattar jag inte att inte mina armar inte faller ned efter kroppen av trötthet, att det inte börjar koka i huvudet på mig. Jag lever ett bittert liv, berövat all yttre glädje, och det enda som håller mig uppe är ett slags ihållande raseri, under vilket jag visserligen ibland gråter av vanmakt men vilket ändå är beständigt. Jag älskar mitt arbete, ursinnigt och perverst, liksom en asket älskar den tagelskjorta som sargar hans bröst. Ibland när jag inte märker att jag är tom invärtes, när jag inte kan ge uttryck åt vad Jag vill ha sagt, efter att ha klottrat långa sidor fulla – när jag då upptäcker att jag inte har lyckats åstadkomma en enda fras, då vräker jag mig på divanen och blir liggande där, slött nedsjunken i ett träsk av leda.” [cxcv]

G. Flaubert levde fortsatt nästan hela sitt liv – interfolierat med perioder i Paris - i trakten av Rouen med sin

mor, - fadern hade dött 1844 , då Gustave omedelbart slutade att låtsas studera juridik -, på familjegodset *Croisset*, men förde en rik brevväxling med ett avsevärt antal av tidens litterära celebriteter, inklusive älskarinnan Louise Colet. I breven är Flaubert naturlig och spontan, rentav burdus och vulgär, medan han i sina romaner och noveller är en ytterligt noggrann och sovrande, en både målande och stram stilist. Flaubert :”.. valet av ett adjektiv kan komma mig att svettas blod!”. De verk han skrev är relativt få. Det är förutom *L'Éducation sentimentale* och *Madame Bovary*, romanen *Salammbô* (1862), en historisk berättelse om det antika Cartago, (han reste - med systern Caroline - till Tunis för att studera miljön på plats . Berömt är hans yttrande, som en gång stort gladde André Breton, en den nya tidens författare – och även andra mer experimentella :” Jag försökte” skriver GF.,” med denna roman förmedla intrycket av gult.”) F.s bok *La tentation de Sainte Antoine* (1874); (sv. övers. *Hjärtats begärelse*) är en moral/religionsfilosofisk spekulation klädd i surrealistisk dräkt, långt före sin tid, och den är, liksom *Salammbô,* historisk men mer fantasifull – i alla avseenden. Denna fick av samtiden både ris och ros, och granskades och debatterades med intensitet av både historiker och litteraturkritiker. Flaubert skrev likaså några mästerliga noveller, av vilka *Ett enkelt hjärta* kanske är mest berömd. En föraning om F.s storhet kunde kanske den tidens läsare ana redan 1842 , då denne vid 21 års ålder skrev den lilla novellen *November*. (I ett svep. Så som Kafka så småningom kom att älska att skriva …). Allt som allt blev det ett tiotal verk. Inte mer. Flaubert dog 1880, då han arbetade på ett satiriskt verk över den mänskliga dumheten, *Bouvard et Pécuchet*,[cxcvi] som var ämnat såsom ett slags litterärt testamente. Flaubert var i mångt och mycket som ett det lilla formatets mästare, en författare som tyglade en spontanitet, som fanns i hans temperament, som t.ex. i *November*. Mot slutet av sitt liv skrev han tre utmärkta noveller - mycket uppskattade : *Ett enkelt hjärta*, *Legenden om Julianus den Gästfrie*, och *Herodias*, - ett mästerstycke - några tycks skrivna just mer spontant än de tidigare texterna, och i det han framstår som bäst i sina

noveller, däri ligger en likhet med Franz Kafka,- som obestridligen var den som trivdes med, och var beroende av, att skriva "i ett enda svep". Att Kafkas förhållande till sina verks tillkomst var mer intuitivt än Flaubert är dock tveklöst. Flaubert, kolerikern, må ha haft sina idéer om "det perfekta uttrycket", och han arbetade bevisligen med detta, och med - vad man kan bedöma - strålande resultat. Kafkas dagböcker, 9.febr. 1915:

”Igår och idag skrivit litet. Hundhistoria. Har nu läst början. Den är hemsk och förorsaker huvudvärk. Den är, trots all sin sanning, en elak, pedantisk, mekaniskt på en sandbank flämtande fisk. Jag skriver ”*Bouvard och Pécuchet*” mycket tidigt.” [cxcvii]

(Här avslöjar Kafka, med ordet "elak", att det finnes en avsikt med "hundhistorien"...., ”elakheten” är förmodligen riktad mot … honom själv. Kafka beskriver ofta – … se breven till Milena … - sig själv som ett djur, ett – litet - djur som kryper undan i mörkret, och som endast kan existera på detta sätt.). När Flauberts brev publicerades 1884, blev de flitigt lästa och beundrade. De ger förmodligen en ganska bra bild Flaubert, av förhållandet till Colet samt av hans besatthet av litteraturen, och även en god bild av den tidens intellektuella. Kanske var Kafka fascinerad av den robusta ”manlighet” som finns hos Flaubert, just i samband med dennes exklusiva estetiska sinne. Kafka, 6. juni,1912:

”Nu läser jag i Flauberts brev: ´Min roman är den klippkant jag hänger fast vid, och jag vet ingenting om vad som försiggår i världen.´ – Precis som det jag skrev om mig den 9 maj.”[cxcviii] D.v.s. detta : ” Som jag håller mig fast vid min roman, som en staty som skådar ut i fjärran och håller sig fast vid en klippa.”[cxcix]

Det förekommer <u>en förhäxelse vid orden</u>, ett nära nog abnormt fasthängande vid ord, och produktion av ord, hos både Flaubert och Kafka. Ch. Bernheimer har i en uppsats,

Psychopoetik. Flaubert und Kafkas Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, behandlat fenomenet, dess eventuella genes och den parallellitet vi kan (tro oss) upptäcka här. Bernheimer koncentrerar sig, liksom Sartre gjorde, i sin *L´Idiot de la famille* beträffande Flaubert, på familjesituationen, och fadershatet. Samtidigt hävdar CB, att båda författarna, genom att de av sina mödrar blev kyligt behandlade, tog till sig språket, icke som ett kommunikations-medel, (!) eller ett medel att uttrycka känslor, utan som ett maktmedel, kanske det förnämsta hos var och en av dem.(Tog de sig an den ”symboliska ordningen” som en ”imaginär” företeelse, om man talar i *lacanska* termer? Detta innebär i så fall en dyster regradiering.). De hade alltså, enligt CB, förvärvat en snedvriden språkuppfattning. Önskan att skriva rent, som ”*la poesi pure*”, att skriva en bok som *inte handlar om någonting*, - jfr. ovan - den finns tidigt hos Flaubert. En sådan önskan hos Fl., eller t.ex. Kafka, skulle då – i enl. med CB.s teori – kunna grundas i en språkpsykopatologi. [cc]

Kafka var väl ”inläst” både på Flauberts romaner och brev och även på den sekundärlitteratur, som redan på Kafkas tid fanns om denne. Så hade han t.ex. läst Fischer´s *Études sur Flaubert inédit* (1908).Kafka gav Felice Bauer i julklapp år 1912 ett exemplar av *L´ éducation sentimentale*. Ur brev till Felice:

”L´*Education sentimentale* är emellertid en bok, som har stått mig nära under många år, som knappt två eller tre av mina närmaste människor; när och var jag än slagit upp denna bok, har jag blivit upprörd och tagen, och jag har sedan alltid känt mig som ett andligt barn till denne skriftställare, om än ett klent och otympligt. Skriv genast till mig och berätta om du läser franska. Du skall då få den senaste franska utgåvan. Skriv att du läser franska, även om det inte skulle vara sant, ty den franska utgåvan är praktfull.” [cci]

Kafka identifierade sig också som särling och ensamvarg, i stil med Flaubert, och hänvisade ofta till en passage i utgåvan av Flauberts brev där dennes systerson (utgivaren) berättar om en promenad vid Seine, efter ett besök hos en väninnas familj där han träffat barnen. Flaubert saknade det normala livet, och yttrade om den familj de båda just lämnat:” Ils sont dans le vrai.” (De är i det Rätta !)[ccii]

Nu kan vi bara gissa beträffande vad det var, som mer exakt *förtrollade* Kafka hos Flaubert, (ty det är ju uppenbart, att Kafka livet igenom nästan idoliserade F..) i dennes romaner och noveller, men vi kan ju tillåta oss att gissa, och t.ex. presentera en passage ur *Madame Bovary*, där dels *ironin* kommer fram, dels ett sätt att berätta som har att göra med *ironien*, där ett sällsynt *samspel* tar gestalt *mellan samtalet* mellan *Emma* och *Rudolphe* å ena sidan (då de gör slut) och *berättandet om en marknadsscen* i den lilla staden å den andra. Här skulle nu följa detta Flauberts mästerstycke från *Kap*. XIII, men det är för långt att citera. Det är Flauberts "reliefteknik" exemplifierad : (*Kap.XIII*, i *Madame Bovary*. ss.139-147.). Personerna är (förföraren) *Rudolphe* och *Emma B.*, där R. söker kontakt med *Emma* i ett högt beläget fönster ovan rådhustorget där en lantbruksmässa försiggår i Rouen, den lilla stad,- GFs födelsestad - långt från det ”riktiga livets” Paris, Rouen, där *Emma* bor…):

"Under tiden hade Rudolphe tillsammans med Fru Bovary begivit sig upp i första våningen i rådhuset./..
/ Med dessa ord fattade han hennes hand, och denna gång drog hon den inte tillbaka.
”Avdelningen för välskött jordbruk!” ropade nu ordföranden därnere.
”Som till exempel , då jag av en händelse kom hem till er …..”
”Till herr Bizet från Quincampois.”

” … kunde jag då veta, att jag skulle komma att fästa mig så vid er?”
”En prissumma på sjuttio franc.”
”Hur ofta ville jag inte gå från er, men jag kunde det inte. Jag måste följa er.”
”Gödningsämnen!”
”Så som jag kommer att följa er i kväll, i morgon, alla dagar, ja, hela mitt liv!”
”Till herr Caron i Argueil, lantbrukarsällskapets guldmedalj!”
/................................../.De tog avsked utanför hennes port, och han promenerade sedan ensam omkring på ängen, medan han väntade på att banketten skulle börja."[cciii]

Jag själv misstänker att Kafka tog starkt intryck av detta, - denna dubbelexponering av (den allvetande) berättarens intresse, och samtidigt groteska och eleganta … supplikering - och återkommer till ämnet nedan. Här bör poängteras ett problem, till vilket jag också återkommer, och som är av stor vikt: det är inte alla läsare som uppfattar någon dubbelexponering, någon ”relief”, ingen ironi alls i detta här angivna stycke ur *Madame B.*. Somliga människor läser *Madame Bovary* alldeles ”platt”, utan att uppfatta några negerande nivåer, något spel, någon ironi. Det är, och detta bör understrykas, möjligt att läsa *Madame Bovary* utan att uppfatta någon ironi alls. Man läser då *Madame Bovary* mer som … en redogörelse.

Det är nu svårt att *inte* uppfatta någon ironi i *Madame Bovary*, eftersom berättaren är så tydligt ironiskt i förhållande till *Emma*. Det är dock inte den, den ”auktorala” ironin, men snarare andra nivåer som är mer intressanta, mer raffinerade hos Flaubert.[cciv] Även H. Weinberg intresserar sig för problemet med olika känslighet hos olika läsare i uppfattandet av ironi, liksom V. Brombert: ”Ironin i romanens struktur pekar på författarens ständiga ”inblandning” och bildar så att säga en inbyggd kommentar.”[ccv] Skillnaden mellan dessa två sorters läsning har betydelse i fortsättningen när vi kommer till det mysteriösa begreppet: ”kafkaartad”, ”kafkaesk”, o. likn. i

samband med vårt huvudämne. Vad som är ”flaubertskt” och vad för något som är ”kafkaartat” är subjektivt och avhängigt vilken slags läsare man är. Här kan man inte egentligen tala om typer av läsare, även om den vane och ”estetiskt känslige” naturligtvis förutsätts läsa med uppfattandet av nivåer och skillnader, medan nu den ovane och/eller mer ”oestetiske” läsaren kanske läser ”platt”. Ironi t.ex. är ju ingenting som man kan påvisa. (Jfr. mitt avsnitt om ironi och skiktningar.). Så är fallet, eftersom ironi inte är något, som uttrycks i termer. Man kan aldrig säga att *någon uttrycker sig ” i ironiska termer* ” eftersom ironi är ett förhållande, ett förhållande mellan nivåer. För de läsare, som av någon anledning inte uppfattar blinkningen, kan inte ett uppfattande av en ironi komma till stånd. Då blir det oförklarligt för denna, om jag, t.ex., talar om Flauberts *Madame Bovary* som ”ett ironiskt mästerverk”, när denne andre läsare kanske ser romanen *Madame Bovary* som en historia av realistiskt slag, en redogörelse, eller som en tragedi …, en bok om en kvinna som går under i självbedrägeri och i hopplöst sökande efter kärleken i artonhundratalets Frankrike. Även ”det tragiska” fordrar – vilket kanske är bortglömt - i och för sig en känslighet för nivåer: om man inte uppfattar ”ödets vingslag”, så uppfattar man inte heller – rent definitionsmässigt - det tragiska. Man bestämmer ju heller inte det ”patetiska” utan att ställa olika nivåer i förhållande.

Det skulle då – beträffande just något sådant som ironin (en sån exklusiv ”fint”/ Fr.:”feigne”/ enl. Jankélévitch , d.v.s. ” lurendrejeri”…) – vara hopplöst för en skribent, en skribent om litteratur, att egentligen alls karaktärisera Flaubert på något vettigt sätt avseende de stilkvalitéer som bygger på nivåer och förhällanden (relationer mellan nivåer – t.ex. skapade med ett modernt emotikon.). Här drabbas inte då bara den eventuella ironien i en text, men även hela det fält (den genre) som vi brukar kalla symbolismen, eftersom även denna är ett spel mellan nivåer. En symbolism – i litterär mening – är ett spel mellan betydelser hos *symbolen*, där den konventionella (i viss teori inom psykoanalysen: transcendentala) meningen hos symbolen ersätts (utökas) med ett mer raffinerat spel mellan

två, eller fler, nivåer. Inte heller *symbolismen* är alltså ett stildrag, som man kan ”peka på” med någon objektivitet. Det finns även här en ”platt läsning” som utesluter symbolism, och den läsningen går inte att vifta bort såsom grundlös eller ”dålig”. Vissa texter spelar på sin markanta platthet. Men inte ens det (!!) kan man ju med s.a.s. ”vetenskaplig” ackuratess påstå, då ”markant platthet” måste stå i förhållande till raffinerade förhållanden, som inte är objektivt påvisbara. Och hur visa detta ”platthetsspel” ? Detta är en del av litteraturvetenskapens eller litteraturkritikens dilemman. Alla måste här vara medvetna om att man rör sig på ett ”tillnärmande” (hypotetiskt) plan, ett gungfly av receptioner. Man har att ta ställning till detta som skribent.

Så kan man då fråga sig, om man alls kan förklara t.ex. *det flaubertska*. F.s stil. *Kan man alls beskriva och förklara en stil?* Vi måste, eller det är önskvärt att, alltså på något sätt söka hjälpligt *handskas med subjektiviteten*, - i samband med intersubjektiviteten - och det gör vi ofta i receptionen av konst just med begreppet ”stil” .Vad nu gäller uppfattningen av stil, och konstruktionen av stilbegrepp, inkl. stilbegreppet *romantisk*, och begreppet ”*kafka*”, så rör det sig om en helt begriplig investering, en *projektion* : liksom Horkheimer/Adorno skriver : ”För att spegla tinget sådant det är, måste subjektet ge tinget mer tillbaka än det har mottagit av det.” [ccvi] Vi befinner oss, när vi är i kontakt med ett litterärt verk - eller vilket konstverk som helst - i en situation nära den *hermeneutiska cirkelns*. Så formuleras *stilbegreppet* därför, som en del i en ordnande funktion, i ett samspel mellan betraktare, objekt och andra betraktare. Många har genom tiderna upplevt det såsom en estetikens förbannelse, det att syssla med stilbegrepp, och kanske just *–ismer*. Somliga människor hatar *–ismer*, vill inte höra talas om dem, och ännu mindre själva, om de är konstnärer… - placeras in i dem. Stilbegreppet rör sig dock fritt levande i intersubjektivitetens sfär, och är ett kommunikativt verktyg, ett sociokulturellt dynamiskt bindebegrepp.

Flaubert är ett utmärkt, klassikt, exempel på ”style indirect libre”. Men går det nu inte att ifrågasätta begreppet ”style indirect libre”, konstruktivt ifrågasätta det resonemang vi, och andra, fört om romanen *Madame Bovary* ? Vi kunde mena att ”style indirect libre” är en chimär, att ett återberättande av vad en hjälte tänker (som *Josef K.* i exempel nedan) inte innebär en (enda) indirekthet, ett oblikt, (något snett) men istället ett införande av en tredje röst (som framkom , enl. H. Weinberg, i en diskussion / vem som här yttrade sig, är för mig okänt / – i Cerisy-la-Salle - om Claude Perruchot artikel), utan att denna funktion inom SIL kunnat klargöras.[ccvii] Om det nu är en tredje röst, inte berättaren, som påstår t.ex. ” Josef K. brydde sig inte längre om detta.”, då är det ingen SIL, och man kunde säga till dem, som påstår, att SIL och ironi är oförenliga, att de kan ha rätt, ty det kan vara så att vi både i (hypotetiskt) *Madame Bovary* och i *Processen* inte har SIL, men något mer komplicerat, nämligen en berättarform med en tredje röst (och t.o.m. en fjärde). Denna tredje röst skulle då inte vara berättaren, men någon eller något som s.a.s. (min egen metafor:) ser över, talar över, berättarens axel. Vi läser då inte *bivokalt*. Vi har inte två röster. Att läsa (den fingerade) meningen : ” Josef K. brydde sig inte längre om detta.” univokalt, utan SIL eller tredje röst o.s.v., resulterar i en läsning, där man i stället för att ha diverse upplysande nivåer, får en läsning som för sin läsare än hit, än dit…. En ”platt” läsning är alltså ”empiriskt” sett…. ingen rak läsning, men blir i fall som *Madame Bovary* en … krokig läsning, för att inte säga : en kaotisk sådan. Att läsa meningen: ” Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui et le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France.”[ccviii] (dvs.: / ” Hon hade velat att detta namn, Bovary, som var hennes, blev berömt, hade velat ha det synligt i biblioteken, utropat i tidningarna, känt av hela Frankrike.”/) som en neutral upplysning,- *i sitt sammanhang* - det är ju knappt möjligt. Så inser man lätt, att man har att göra med fler stämmor än en. Hur många man räknar in, det är dock en mer exklusiv fråga. Weinberg för dock vidare sitt resonemang, där

idén om redundansen och möjligheten av *en tredje röst* förs vidare till inom litteraturteorin en idé om en ”osäkerhet”.[ccix] Debatten om ”osäkerhet” i denna bemärkelse i narratologin tycks också efter Cullers fortsätta. Observera att det här avses enbart – exklusivt - *osäkerhet beträffande* just *frågan*: *Vem är det som talar?*

Vi kan här nämna att Bachtin, i sitt gedigna verk om dialogiskheten hos Dostojevskij, också han tar upp ett berättarsätt som liknar *SIL,* ett, som han säger, unikt polyfont sätt att arbeta, som enligt B. förekommer hos D.. Här finns heller ingen ”tredje röst” (en berättare) – enligt Bachtin . Beteckningen ”polyfon” särskiljer Bachtin ifrån denna terms musikaliska betydelse, (i t.ex. femstämmig fuga) och menar att den är högst bildlik. [ccx] Bachtin vill hänskjuta den dialogiskhet och flerstämmighet i talet han beskriver exklusivt till Dostojevskijs texter, och det är onekligen förbryllande.[ccxi] Ingenting talar för att man inte skulle kunna uppfatta en dialogiskhet av Bachtinsk typ i flera andra texter av många andra författare. (Det är – enligt min mening – alltså en rent subjektiv o. godtycklig bedömning.). Givet för mången är, att D. har utvecklat ”den pratiga” traditionen från Gogol på ett ytterst raffinerat sätt, men det finns dock inga medel att kvalitativt särskilja D.s geniala prosa från andras. Maurice Blanchot har också anmärkt, att Flaubert var så mån om *intresselösheten* [ccxii] hos berättaren, att man märker den just därför att kampen för att behålla just denna är så tydlig. Det ligger vidare en dubbelhet i själva intresselösheten: den väcker nämligen ett intresse, menar Blanchot : intresselöshetens intresse. [ccxiii]

Om Gustave Flaubert och dennes ironi finns otroligt mycket skrivet, världen över. Nämnas kan här – som speciellt intressant I sammanhanget Kafka - den diskussion som finns, om förhållandet mellan Flauberts “*style indirect libre*” (SIL) å ena sidan, och hans ironi å den andra. Man har från visa hall påpekat att stilmedlet *style indirect libre*, fritt indirekt tal, skulle utesluta förekomsten av ironi. (Med “förekomst” får man här åter se till det komplexa att ironi ju uppkommer som

en spänning (förhållande) mellan två storheter, att ironi är ett skäligen luftigt förhållande, och att det s.a.s. inte går att “peka ut”. Dock har H. H. Weinberg i en uppsats pekat på, att SIL och ironi går att förena, och detta genom att författaren lägger sig I och förstorar SIL (t.ex. *Emmas* reflexioner I *Madame Bovary*), så att man här har tre nivåer att roa sig med. Flaubert tillåter sig att … driva med *Emmas* (bittra) ironi[ccxiv]och ironiserar således over hennes ironi, och så är alltså *SIL* och ironien väl kompatibla system.

Ironin utgör ibland en slags kommentar, ibland en parallell – eller motvärld, en samtidighets-sfär (sic!), i scenen mellan *Emma* och *Rudolphe*, då *Rudolphe* förklarar sin kärlek , samtidigt som marknaden bullrande pågår.

Samtidigheten – och kontrasteriet - kan illustreras även med den fabulösa scen – som vi redan berört - , där *Emma* åker i vagn genom gatorna med sin älskare , *Léon*, - denna scen, som gjorde Kafka helt hänförd. Jfr. Kafka, i ett av sina brev till Felice.[ccxv] :

”Du milde Gud, Käraste, läs bara! ´ Elle avoua qu´elle désirait faire un tour à son bras, dans les rues.´” (d.v.s.:/ ” Hon erkände för sig själv att hon önskade ge sig i hans famn, farande genom gatorna.”/).”

En sådan mening ! En sådan bild! ”, utropar Kafka i brevet.[ccxvi]I *Madame Bovary* spelar Flaubert ut kontrasterna, då *Emma* och *Léon* är på besök i Paris, på besök i Nôtre Dame, (*Emmas* första, och enda … Hon återkommer sedan aldrig till Paris.), som tråkar ut de unga till bristningsgränsen. Detta kyrkobesök, som också, via en liten skinntorr, skrikig guide med broschyrer, är ett besök i dômens historia, slutar bjärt med *Léons* beslut att via en gatpojke kalla på en förspänd vagn. Paret åker sedan genom Paris – *Emmas* så hett efterlängtade Paris, den ”sanna” överklassens (och skönhetens, och lyckans boning) - gator i flygande fläng, (… kusken har t.o.m. klämt fast hatten mellan benen …), med fördragna gardiner, och i vagnen kulminerar

deras kärlek. Denna samtidighet, - *man älskar och åker* - eller rättare sagt, den fascination som Kafka (och troligen fler) känner över denna samtidighet, (i å ena sidan den vilda färden i en med hästar förspänd täckt vagn, och – å den andra – det övertydligt (accentuerat) antydda samlaget i vagnen ”/…/ en hyrvagn med fördragna gardiner, som oupphörligen visade sig, än här, än där, igen murad som en grav och guppande som ett skepp i sjögång” – ackompanjerat av *Léons* skrik åt kusken att fortsätta : ”” Men så kör på då ! ””-), är extraordinär. Varför då, då ? Vad är det med dessa dubbelexponeringar… (?), och vad är de dubbelexponeringar av…, vad betyder de, och vilken slags problematik utgör de nu den perfekta (?) lösningen på ? Vad härrör de ifrån, - vad förebådar de ? De tycks vara ironi, och om så: vad slags ironi ?

Det kan ju synas, i det första exemplet som att det här förekommer kontrasterande element, och köpslåendet på grismarknaden står såsom upplysande det samtal som förs mellan Emma och Rudolphe.(Den ironiska spänningen här ersätter helt enkelt det sammanfattande ordet: ”köttmarknad”.). Den ”samlagsfärd” som beskrivs i det senare exemplet, innebär också en dubbelhet/ironi. Samlaget synes här skäligen rått och våldsamt, och man kan alltså se här en aning om perversionen – den ömsesidiga transcendensen av lusten och begäret – som det fullkomliga i förhållandet till Lust/begär. Jämför O. Mirbeau, M. de Sade med flera andra. Här fullföljs en tradition, om än kanske inte från romaren Petronius, men väl från den voluptuöse Rabelais (med jätten *Gargantua*), en tradition , som går fram genom den inlåste - inifrån och utifrån - de Sades verk, genom dadaisterna, och *Kung Ubu´s* litteräre fader, (Alfred Jarry) , Guillaume Appollinaire, Baudelaire och fram till Bataille och Genet. Här finns en mer eller mindre explicit revolutionär och/eller anarkistisk trend. Det ” tarvliga” – ”låga”, som ju samtidigt är nära ”det naturliga”, hade en säregen – anarkistisk - lockelse för Flaubert, - han ”vältrade sig” gärna i det, och den spelade en onekligen roll för Kafka också. (Båda hyste en avsky (!) för romantikens konservatism.). Att sexualiteten kommer upp till ytan, där den

förut alltid legat djupt under, är ett fenomen, en synlighet, i modernismens, och avspeglar också jämlikhetssträvanden som möjliggörs i moderniteten (vilken alltså inte är ekvivalent med modernismen) – och den frigörelse från religionen som följer i den industriella revolutionens och den politiska revolutionens kölvatten.

Alltnog, så är detta ”ironiska” grepp (som finns i referatet ovan), som Flaubert här visar upp i ”burlesk ironi”, likaså en förebådan av (troligen även inspiratör till) surrealismens teori, (Bretons manifest m.m.; Jfr. A. Lundkvists essä om surrealismen i *Ikarus´ flykt*.) , och kan ses som ett förstadium – om man vill – till Kafkas strukturering av romaner. (Att Flaubert var surrealismens mest tydlige föregångare märks dock bäst i hans *La tentation de Saint Antoine*, - en ”hallucinatoriskt präglad” fantastisk (!) historia – (intressant i sitt groteskt poetiska bildspråk, sin historiesyn – en flytande sådan – och sina filosofiskt/religiösa resonemang , - jfr.ovan ! --- Denna originella bok var en bok som Kafka också läst. Dess reella historicitet var också ungefär lika lite djup som den som vi finner i Kafkas *Amerika*.). Man tänker här också på konflikten mellan lusten och begäret : begäret är begär efter att besitta (inneha) för en lång tidsrymd, att äga, medan lusten obevekligt förhåller sig i ett ”ständigt försvinnande Nu”, ett Nu som har den sorgesamma egenskapen att inte alls återkomma med beständighet ; njutningen (i ett vara , Fr. *être*) *försvinner* ständigt. Begäret är utåtriktat mot ett *Objekt*, (som tillhör samhället), medan lusten är inåtvänd, in mot en själv, i njutningen nödvändigt , som det tycks oss, förglömmande det begärda Objektet. Illusionen understödd av begäret driver oss. I ett lopp utan annat mål än nästa. Begäret tycks driva oss att ständigt skapa nya illusioner. Om inget faktiskt (som ”är”, som finns i världen, samhället) är till för oss, så skapar vi det. Illusionerna är här sammantvinnade med betydelser. Ty i det vi är mästare att finna på illusioner, så är betydelserna mästare i att växla innebörd. Detta senare går in under hermeneutikens spiral; de förra liknas av P.O. Olofsson – i dennes tankeväckande *Urfantasin och ordningen* (som i huvudsak är

en inventering av innebörder uti Freuds tankesystem …) vid en ”dans”. *Illusionernas dans*. Kan det vara detta det handlar om? Alltså en variant av den klassiska konflikten mellan att ”ha” och att ”vara” (*avoir-être*).

Är den typ av ”samtidighet”, som Flaubert ganska ofta exponerar, och ”leker med”, ett sätt att komma åt denna slags konfliktkänsla, att [1.] beskriva den, och [2.] lösa upp den ? Är denna samtidighet, detta slag av samtidighet, den *kontrasterande* samtidigheten, en form av *surrealism*, ….. en form av humor, poesi …. – man tänker här gärna på Rimbauds vittfamnande poesi, och den linje poesi , som utgår ifrån honom.[ccxvii] Denna poesiform är till sin struktur sådan, att den är *framåtriktad* i sin rörelse, dels på ett sömngångaraktigt sätt, dels i ett vaket väntande på den sista strofens blomning … - , reliefskapande, eller ett medel till transcendens, förlösning och *katharsis*? Eller alltihop, - samtidigt ? Svar här kan förmodligen endast bli … subjektiva. Och jag är inte alls säker på , att jag ställt frågorna rätt. Men, att vi har att göra med en slags dubbelhet i samtidighet, det kan nog ändå många vara överens om.

Hos Flaubert är samtidigheten i det refererade avsnittet med de två älskade en burlesk. Vi finner hos Kafka greppet i förmodligen än mer subtil – eller åtminstone mer komplicerad - form.

Att Kafka kunde ha så olika litterära favoriter, som i viss mån också var förebildliga för honom, så som Flaubert och Ch. Dickens, vilkas realism och - ofta kritiska - attack är så divergerande, kan ju förbrylla envar. Det breda, flödande, inspiratoriska, av intet hejdade flödet hos Dickens står i kontrast till Flauberts skrivsätt. Som Nils-Olof Franzén framhållit:

”/…/ så kan man slå upp Flaubert, söka efter bredden i romanen om *la Bovary*. Den finns, men det är inte den spontant framväxta bredden, det är inte Dickens ´eller A. Dumas´ bredd ,

som har kommit till därför att dess gränser ligger så långt borta och dessutom är tänjbara gränser; det är en strikt avmätt bredd, det är ett fält där varje tumsbredd mark är mödosamt upplöjd och besådd. Där den ene går över fältet och sår och plöjer i generös vitalitet, där går den andre med sträv ängslan i blicken, fylld av oro och vånda för hur det skall gå med sådd och skörd. ’’ [ccxviii]

Bredden i miljöbeskrivningen I *Madame Bovary* och den realistiska detaljrikedomen, är lika rik som i t.ex. Balzacs *Papa Goriot* eller i Strindbergs *Hemsöborna* eller *Röda rummet*, eller i Melvilles *Moby Dick* - men skillnaden är ju den, att man s.a.s. inte "blir kåt på verkligheten"[ccxix] hos Flaubert. Det är ju med en verklig lust man läser om verklighetens Paris, Stockholm och Kymmendö och Nantucket hos Balzac respektive Strindberg och Melville. (Kanske den detaljrike Zola dock är annorlunda ? : ”/…/ Zola , som resonerar bättre än han beskriver.” (Henry James.). En del menar att Zola drunknade i *detaljen*, d.v.s.: *i den naturalistiska metoden*, men att han - *av misstag* -, i psykokonstitutionell vrede, övergav sin metod, och då ändå lyckades måla ett impressionistiskt korrekt porträtt av sin samtid. Zola blev ju en av tidens hjältar i och med sitt modiga ställningstagande i Dreyfusprocessen. Vi återkommer till Zola i samband med Freud.

Vi har nämnt den mycket stilistiskt medvetne Dickens som inspiratör åt FK. Det är nog att peka på två aspekter, där Kafka – med förtjusning – kan ha lärt något av Dickens:

[1.] Den första är sinnet för <u>*den onödiga detaljen.*</u> (som man sedan kan låta bära en mycket större mening, än vad man kunde först misstänka. Vi har alltså att göra med den <u>*skenbart*</u> onödiga dylika.) . Den andra är det, som Orwell har påpekat i en essä: att Dickens karaktärer rör sig i ett ”never-never land, a kind of eternity”/ ett aldrig-nånsin-land, ett evighetsland /.[ccxx]

[2.] Den lätthet, som råder hos Dickens i berättandet, <u>själva flödet</u>,- mitt i den goda kompositionen - förförde FK. (Jfr.

inledningen till D.s *Pickwickklubben* !). Om man kunde kombinera den lättheten med "något annat", - så kanske, möjligen, Kafka tänkte, när han yttrade sig om att, i och med sitt första eg. romanförsök, *Amerika* , skriva Dickenspastisch. Det är till och med högst troligt ! (Vi skall återkomma till detta.).

(Jfr. angående den första ”aspekten”: S. Kierkegaard om H.C. Andersens ”onödiga avväg” i Kierkegaards uppsats om HCA, om *den onödiga upplysningen*, samt även ….. Emile Zola :

”I mina verk råder den sanna detaljens hypertrofi / volymökning. KG /. Från den noggranna betraktandets språngbräda svingar den sig till stjärnorna. Sanningen höjer sig med ett enda vingslag till symbol.” [ccxxi])

Flaubert var ett tag känd för sin objektiva realism. Bland de författare som fäste sig vid Flaubert, - och hur kunde man undgå det, då, – var också Guy de Maupassant, som framhöll arbetet med texten som väsentlig , t.ex. i förordet till *Jean et Pierre*.(Maupassant var mot slutet av Flauberts liv dennes handsekreterare, hjälpreda, som samlade material till boken *Bouvard et Pécuchet*, och till *Dumhetskatalogen*, *Dictionnaire des idées recues*, *Le Sottiser*. [ccxxii])

FREUD.

”/…/ jaget , att det inte ens är herre i eget hus.

(Freud)[ccxxiii]

”Titeln på detta arbete ger en antydan om min åsikt om

drömmen: jag vill visa att drömmar kan tydas."

(Freud, *Drömt*., s.7.)

" Jag /…/ ser i den terapeutiska delen av psykoanalysen ett ohjälpligt fel."

(F. Kafka) [ccxxiv]

Freuds idéer var betydelsefulla för Kafka, liksom för alla Centraleuropas intellektuella under tidigt 1900-tal. Vi vet inte bestämt om Kafka nånsin läste mycket mer av Freud än två essäer, nämligen: *Leonardo da Vinci - ett barndomsminne* [ccxxv], samt essän om Mosesstatyn av Michelangelo, Mosesstatyn, ett konstverk som Freud aldrig tröttnade på. Essän fanns ursprungligen i tidskriften *Imago*, grundad 1912, som *"Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften".* Detta var en tidskrift som Kafka brukade läsa. Vi känner inte heller till innehållet i de i kafkalitteraturen ofta omnämnda samtal mellan kirurgen, psykoanalytikern m.m. Otto Gross och Kafka, där Gross klargjorde, diskuterade – och måhända reviderade - Freuds idéer år 1917 (alltså *långt efter* det FK skrivit t.ex. *Domen* och *Förvandlingen* ....) . Så blir det gissningar både angående måttet av det intresse för Freud som fanns hos Kafka, och måttet av kunskap om denne hos honom. Vi bör dock tala något om själva substansen i det som Kafka rimligen kan ha hört under sina skapande år angående Freud. För Freud-receptionen i Prag spelade för Kafka säkerligen den nämnde Kraus redan tidigt en speciell och stor roll. Kraus hade en instinktivt skeptisk inställning, vilket man kan karaktärisera Kafkas egen som, likaså. Kafka tillhörde ingalunda de lättfrälsta eller lättövertygade, vad gällde idéer om *Människan*. Det fanns

tvärtom en allmän, livslång, skepsis *mot både vetenskap och mystik* hos Kafka. Kafka var intresserad av psykoanalysen, men tycks dock helt avfärdat dess praktiska värde som terapi. Detta kan ha varit en Kafkas försvarsreaktion, men kan också ha varit en integrerad del i hans livsprojekt, där litteraturen av ett slags nödtvång intog en allt överskuggande plats.

< FREUD & KAFKA >.

(En sammanflätning i modernitetens historia.)

”Denna oerhörda värld jag har i mitt huvud. Men hur befria mig , och befria den, utan att slitas i stycken.

Och tusen gånger hellre slitas i stycken än att hålla tillbaka och begrava den. Därför är jag ju här, det är jag helt på det klara med.”[ccxxvi]

När Franz Kafka i en anteckning i *Dagboken* efter det nattliga författandet av berättelsen *Domen* – i ett svep i september 1912 , en av de berättelser Kafka var helt nöjd med, implicit tackar (på något sätt i alla fall …) Freud : ” Gedanken an Freud natürlich”,[ccxxvii] så kan vi inte veta exakt vad han tänker på, vad han här refererar till ….. Han säger själv, att han inte mycket känner till Freud, men väl dennes efterföljare. Centralt är detta yttrande, skrivet efter en av hans livs viktigaste nätter. Om Kafka använde begreppet ”det omedvetna” i sitt tänkande, eller om han inte gjorde det, i samband med reflektioner kring sitt skrivande - medvetet eller omedvetet - , kan jag naturligtvis inte heller veta, men i en modell jag kommer att skissera nedan, så använder jag detta begrepp (*det*

Omedvetna), som om Kafka kunde ha gjort det, el. : som Kafka kunde ha gjort det, om han hade formaliserat en del av sin teknik. Om han inte gjorde det – vilket är avgjort mest troligt - faller inte min analys omkull. Men han bör ju rimligen ha haft någon idé liknande Freuds, - ha haft någon medvetenhet om det freudianska tänkandet, om än omedveten, vid skrivandet. Detta var ju något han själv konfirmerade efter författandet av *Das Urteil* / *Domen*, den - för honom – så banbrytande novellen. Om man tänker på samtida författare och strömningen i tiden, så är det ju sannolikt att begreppet ändå var ganska centralt för honom.

Hur som helst så ger jag en tolkning av Kafkas berättelser, *med avseende på deras uppbyggnad*, en tolkning som är byggd på Freuds tidiga teori om människan . Franz Kafka kunde ha haft en sådan modell såsom en aning, eller en slags övertygelse, en privat "frälsningslära", som om en hans egen översättning av en del Freuds teori/ psykoanalys till en ”skaparteori”, en *kreativ teori/psykoanalys* för personligt bruk.[ccxxviii] Vi vet att Kafka kände till och var intresserad av Freud - som ju här framgått - , samt att detta inte var någon ovanlighet i hans kulturkrets. Påverkan från Freud på Kafkas generation var mycket stor, och jag utgår ifrån att Kafkas produktion hade sett helt annorlunda ut, om Freud inte funnits. (Det ligger inte i mitt intresse att spåra upp detaljer i denna fråga, men att se det - i denna framställning - mer "*en gros*".). Antingen var man i kulturella kretsar för eller emot, men ingen var okunnig eller likgiltig om psykoanalysen, och det var något man kunde förutsätta som författare, att läsaren kände till. Men troligen är min egen teori en s.k. dekonstruktion, ja, just en sådan, en ”*Abbau*”[ccxxix] av Kafkas sätt att skriva, *ett sätt som delvis anknyter till Freud*, och *detta FKs sätt* att skriva skedde *inte* - enligt min förmodan - *enligt en bestämd teori*, och ledde inte till någon heller, men föll sig extremt naturligt för honom. Som genom en historisk slump. Kafkas sätt går däremot – sett utifrån – ändå att *beskriva*, *teoretiskt*, i långa stycken, vilket jag också ämnar göra.

KAP.3. KAFKA OCH SKRIVANDET - EN STUDIE I TRANCE.

" Genom att betrakta allt tematiskt som enbart "motivering" för de kompositionella och verbala greppen, reduceras sådant som hjältens karaktär, verkets idé och konflikt till andrahandsfunktioner; och den konstruktiva roll de tematiska elementen spelade blev under dessa förhållanden inte beaktade. Denna metod kunde se de intressanta resultat när den tillämpades på verk och genrer som tydligt blottlade sina grepp, och där själva blottläggandet var verkets egentliga innehåll. /.../."

(Aspelin /Lundberg om V. Sklovskijs *Om*

Prosans teori (1925), 1973.)

“ Kritikens uppgift borde vara att visa hur det är vad det är, till och med, att det är vad det är, hellre än att visa vad det betyder.!”

(Susan Sontag, *Against interpretation*, s. 9.)

“*Domen* /…./, det är också mer dikt än berättelse,/…./.”

(Kafka till sin förläggare Kurt Wolff 1916. - KW, s.39.)

”Språket är makt därför att det tvingar oss att användai förväg redan förefintliga stereotyper, bland annat själva orden,

och det är så fatalt strukturerat att vi är slavar inuti det och kan inte befria oss och ta oss ur det, ty utanför språket finns ingenting. Hur skall man då ta sig ur språket, som Barthes med Sartres ord kallar en *huis clos* / stängd dörr / ? Genom att fuska. Man kan nämligen fuska med språket. Detta oärliga,sunda och befriande trick kallas litteratur.”

(U. Eco, *Vad kostar ett mästerverk* ?, s.264.)

William James, bror till författaren Henry James, skapade 1892 uttrycket "Stream of consciousness". Detta begrepp och dess idé skulle komma att få en ganska stor betydelse för den litterära modernismen. Kafka skrev nu aldrig ”stream of consciousness”-litteratur. Denna skillnad härrör till en del från det närapå obestridliga faktum att Kafka radikalt splittrade sig, när han skrev. Han försatte sig i ett slags *stream of the unconscious.* Skrivandet skedde i ett särskilt tillstånd. Något sådant har vi inte anledning att tro om Joyce.

Kafka upptäckte tidigt sin förmåga att försätta sig i ett halvdvaletillstånd under skrivandet.[ccxxx] Utan denna förmåga hade det – vad det verkar - varit omöjligt för honom att skriva något i närheten av vad han gjorde. Han försatte sig i ett tillstånd av ”trance”. Oftast var det nattetid. Kafka led i hela sitt vuxna liv av sömnsvårigheter. Senare av huvudvärk. Halvdvaletillstånd tycks också ha något slags samband med oro (kontrollerad … extas?), ty Kafka skriver också: "Men mitt förskräckliga lugn, som stör fantasin." [ccxxxi]Så tycks han alltså ha utnyttjat ett halvt patologiskt tillstånd – oro/lindring av oro - för att kunna skriva på det sätt han önskade. Eller på det enda sätt han kunde. Om detta tillstånd var *hypnagogi* - som läkarvetenskapen ofta kallar detta - eller inte gick så långt, eller gick längre …, kan vi inte veta. Vad man kan utläsa ur hans biografi är att skriv/skapar-perioder sammanfaller med perioder av sömnlöshet. När han sov bra, skrev han inte något alls.[ccxxxii]

Huvudvärken *lättade* när han släppte projekt som tycktes honom svåra (omöjliga?) att utföra, t.ex. fullbordandet av *Amerika*, t.ex.,. Detta förhållande (självt) måste – i sin tur – ha varit en egendomlighet för honom, - det tycks stå klart för honom att sömnlösheten och huvudvärken hade att göra med de stora projekten!

Tidigt lockade honom författandet. Kafka började att skriva redan som pojke, men vi kan bara följa vad han skrivit från omkring 1910, - först i korta prosastycken. Han slängde,- brände – alltihop av det han skrev i riktigt unga år. En mycket förtätad stil i långa komplicerade, men musikaliskt klingande, meningar, är utmärkande för dessa små arbeten från 1910-talet. De är av typen miniatyrer, eller baudelairsk prosalyrik, om man vill. Anteckningar i *Dagboken* är ofta inkörsporten till berättelserna, och blev så livet igenom. Vanligen börjar Kafkas noveller med en motsättning, en nästan ”elektriskt laddad” fras, ur vilken berättelsen sedan kastar sig fram och behåller kraften ur, på ett förbluffande – och logiskt - sätt. ”Början av varje berättelse är nästan skrattretande.”, skriver han i sin dagbok i december 1914.[ccxxxiii] Kafka upptäckte också tidigt, att han hade svårt att skriva långa texter, och sökte hela sitt liv envist att ”förbättra” sin förmåga på detta område. Han lyckades väl aldrig med detta. Kafka utvecklade ett mycket *klart språk*. Vad man nu får denna upplevelse ifrån skall jag försöka reda ut. Jag finner språket lysande, nästan ”självlysande”, och tilldragande. Marcuse finner i detsamma en kritisk *mimesis*, en ”hård”: ” Kritisk mimesis finner sitt utryck i många former. /…./. Anklagelserna finns lika mycket i det sinnliga emotionella språket i *Der junge Werther* och *Les fleurs du mal*, som i hårdheten hos Stendahl och Kafka.”[ccxxxiv]

Man kan nog vara ganska säker på att Kafka hade ett, inte bara allvarligt, men ett passionerat förhållande, till skrivande/text. Till och med kan det nu vara sant, att författarskapet stod i en djupt mystiskt (= en ersättning för en djup längtan) förhållande (också präglat av massor av dunkla

önskningar…), kanske paradoxalt och dynamiskt sådant, till hans eget liv. Man vet inte i vilken grad han tolkade, eller bearbetade vardagliga händelser i sitt skrivande. Vi misstänkare att han dock gjorde just det. Man vet ingenting om vilken slags sfär satte han skrivandet och i vilken han satte sitt eget liv. Var det fråga om en medveten självanalys, en medveten reningsprocess el. dyl., en överlevnadsstrategi, eller kanske en sökande, försöksvis verksamhet åt det hållet ? Eller ett självmord, eller ett inväntande av döden ? Eller var det bara … en (mindre allvarlig) "tekniklek" ? Allt sådant kan ju enbart stanna vid spekulationer, (mer eller mindre starkt stödda av tolkningar av dagboksanteckningar och passager ur brev.) - men som spekulationer är de naturligtvis, anser jag, väldigt viktiga. Man kan inte utesluta, bör man tillägga, att skrivandet är en så tätt till sexuell tillfredsställelse knuten *sublimering*, att man kan kalla den för en variant av erotisk perversion. Det är inte svårt att finna exempel i Kafkas texter som tyder på att de – dessa textstycken – på ett lekfullt , ”retfullt” sätt - kan ha fyllt ett behov av detta slag.(Jfr. t.ex. inledningskapitlet i *Processen* !). Kafka skrev kanske inte ”för livet”, men dock för att överleva. (… som en ”utväg”, som han själv – sinistert - uttryckte det hela. Vi kommer senare något att diskutera förhållandet Kafka – skrivandet, och – begäret.). Det är alltså *lika viktigt* (för förståelsen av Kafka) att dessa spekulationer är för handen, som det är viktigt *att inte söka leda i "bevis"* något inom dessa fält! Vem var Franz Kafka? Vi vet alltså inte det, och på sådana frågor ges ju sällan riktiga och/eller användbara svar. Vad som är rent tekniskt att se, det kan vi däremot – hur svårt nu än detta i sig är, metodologiskt - försöksvis påpeka - i en slags ”modell”.

Författarinnan Zadie Smith , kanske mest känd kanske för genombrottsromanen *Vita tänder* (2000) , har skrivit två tidskriftsessäer om Kafka[ccxxxv], där hon i den ena, den första, tar upp en del problem beträffande Kafkas verk utifrån en läsning, som jag finner begränsande. Jag vill ändå här kommentera något av hennes resonemang, även om jag återkommer till

frågeställningarna – som inte är unika. Hon finner att Kafka eg. inte skriver några romaner i konventionell mening, men hon fruktar honom ändå. Hon slår, i *The limited circle is pure*, 2003,[ccxxxvi] ,fast det kompletta ointresset från Kafkas sida för att beskriva psykologiska skeenden, för byggandet av ett *Själv* och för samspelet mellan människor, - något som hon ser som romanens primära uppgift att belysa - och menar att hela författarskapet istället behandlar frågan : om det alls är möjligt att leva. Även Adorno tvekar i frågan om att (alls) kalla Kafkas *Amerika, Processen* och *Slottet* för romaner.

Zadie Smith menar att Kafka arbetar med religiösa strukturer men på ett allmänt plan. Bibelns *Job* är hos Kafka en världslig *Job*, menar hon. Det (Kierkegaardska) ”språng” ut i det okända, som, i Kierkegaards tolkning av den groteska offerhistorien, för *Abraham* är en religiös handling, hos S.K. betecknad som tro, en *tertulliansk* paradoxtro är hos Kafka en inställning till världen. Kafkas paradoxtro tycks ibland vara en tro på litteraturen, men visst vara för övrigt ett rent nihilistiskt språng, en ironisk-absurd livshållning, - som vi skall belysa i senare kapitlet.

Smith är väl inläst på Kafka, och i modern litteratur som helhet, men tycks vara okänslig för det spel med nivåer som Kafka utnyttjar. Hon är inte ensam om att läsa Kafka endimensionellt, och det är av intresse att se hur en sådan läsning, en modern sådan från vårt sekel, genom sin ytterliga förenkling enbart bidrar till att grumla bilden. Smith hänvisar bl.a. till ett citat av Walter Benjamin :”För att göra rättvisa till fenomenet Kafka i dess renhet och speciella skönhet, krävs att man aldrig förlorar ur sikte denna enda sak: det är en skönhet och renhet komna ur ett nederlag.”. I samband med detta menar Smith, att Kafka ju *de facto* misslyckades med att skriva färdigt romanerna, och att det är själva kravet på en roman, att den har en *slutförd*, konsekvent, narrativ linje. Ett krav som Kafka inte uppfyller. Detta behöver dock – även om det som ZS skriver om romanen skulle vara sant – inte vara innebörden av WBs rader ovan. Så menar ZS också att det rör sig om ett misslyckande från FKs sida med att skriva om vad

romanförfattare brukar skriva, men slår *samtidigt* fast, att det Kafka skriver om, det är något *lika så viktigt som det är svårgripbart, och för var och en privat*. (Och då rör det sig, ju, inte om något explicit misslyckande ….). Om nu Kafka i sin dagbok skrev nedsättande om romanskrivandet, så innebär det ju ingenting definitivt rörande hans faktiska förmåga att skriva, eller om *vad* det nu än var han skrev, och heller egentligen ingenting väsentligt om hans faktiska inställning till vad han ville skriva. Man får ju dock se till helheten.

Så berör nu i den aktuella essän Zadie Smith två fält där Kafka , enligt henne, arbetar, på [a.] tidens och [b.] etikens.

Det är - enl. ZS. - inte ”korridorerna som är långa” hos Kafka, det är ”*tiden* som nästan står still”. Ändå benämner ZS tiden i Kafkas verk som *byråkratisk*, hon förvånar sig över att karaktärerna i romanerna alla underkastar sig (utan minsta ironiska distans …) denna tid , som ju – då den inte framställs realistiskt – både tycks stå still och (därmed …) vara evig. Hon sammankopplar detta med ett slags tonårsaktig trotsighet, och blandar samman litterär teknik med Kafkas personliga mogenhetsgrad.

”För Kafka är vårt sociala livs tid osann.”, skriver Smith. I Kafkas verk tycks det inte röra sig någonting framåt mot ett slut, i temporal mening.[ccxxxvii]. Det finns inget ”sedan”. Smith frågar sig nu om detta är ”judisk tid”, och drar fram en *hassidisk* parabel som Kafka tyckte om, (en parabel med innebörd som är i stil med den svenska ordleken ” och så bidde det bara en tumme” ….). Endast en del korta noveller av Kafka rymmer en viss förändring. I övrigt råder ett slags … evighet, en tidsstilla. Detta tycks Smith anse är … fel:

”I romaner är det tid att leva. Romaner är våra nödvändiga liv, våra resor som skall leda någonstans.”[ccxxxviii]

Inför lagen anser hon – i likhet med mig - är en *pseudohassidisk* allegori. [ccxxxix]

Smith menar också att Kafka var rädd för människor som var fulla av liv. (Alternativt: alla människor.). I en senare

artikel - *Zadie Smith on Kafka,* [ccxl]- utgår hon primärt från – anknyter till - Louis Begleys bok om Kafka, (som delvis är en kritik av ” a Brodly reading of Kafka”, d.v.s. då (som en ”pun”…): en kritik av en läsning präglad av Brods redigeringar, och dennes olika lanserings- och propageringsmetoder.), och denna Smithska artikel är mer koncentrerad på *människan* Kafka, som fullständig *outsider*, och som en slags *förlorare i livets spel* - snarare än författaren.

Hon tar upp utanförställningen och Kafkas många livsproblem, men det viktigaste och mest slående i artikeln är kanske, att hon koncentrerar sig, mot slutet av denna, på den akuta betydelse Kafka kan ha för dagens människor/läsare – främst den unga generationen, och globalt - i fråga om identitet och grupp: ”Ty det är i ett avseende så , att Kafkas judiska fråga (”Vad har jag för gemensamt med judarna?”) har blivit allas fråga, att den judiska alienationen blivit ett mönster för alla våra tvivel.” [ccxli]

Var han alls nånsin bra på att väva intriger? Det tycks som om han inte alls var bra på det. (Martin Walser, t.ex., kunde, även i sin likhet med FK, bättre än Kafka skapa intriger.). Det var inte det ”det handlade om”, för honom - vad vi kan misstänka. Kafkas medvetenhet utgick från hans konkreta förhållande till sina egna texter. Exakt hur han tänkte om dem vet vi inte. Han noterade ofta korta meningar, eller drömfragment som tycktes honom meningsfulla, i anteckningsböcker.). Kafka var känd och beundrad av en liten krets intellektuella i Prag, ofta unga människor, som hade läst en eller två noveller, eller en novellsamling av mannen med det underliga namnet, bl.a. av den unge Gustav Janouch, som berättar hur han under en promenad frågar Kafka om denne känner sig ensam. Kafka svarade , enligt Janouch: ”Jag är lika ensam som Franz Kafka.”[ccxlii].

Kafka förebådar här i detta ”bredvid sig själv stående” ,”begreppet kafka”- omedvetet. Det tycktes nära nog förfalla så att det fäll sig naturligt för Kafka – liksom för Dostojevskij, att, narcissistiskt, dela upp personligheten i två identiska personer.

En slags manipulativt metodisk ”Ich-Spaltung”. Menade han, att han var den person, som talade, och den man läste ? Eller menade han, att han är/var detta drömartade tillstånd, exakt den person, som är den som hyser det drömartade tillstånd, som skriver små böcker under namnet Franz Kafka, och som just då tyckte att det kändes rätt (på något sätt rätt) att säga: ”Jag är lika ensam som Franz Kafka.” Här gör sig Kafka själv ominöst till ”begrepp”, till beteckning, till skylt. FK hade ju på ett sätt i och med detta generaliserat sin person, typbestämt sig, gjort sig själv till en klass som inrymde sig själv, samtidigt som han ställde sig utanför den, och upplevde sig stå i en likhetsrelation till denna.....

Ofta nog tycks Kafka ha skrivit lika mycket i upprymd trance (?) – så att benen somnade – som han skrev i livssorg, i djup förtvivlan:

”*Hopplös* for i en liten båt runt Godahoppsudden. Det var tidigt på morgonen, en kraftig vind blåste. *Hopplös* satte upp ett litet segel och lutade sig fridsamt tillbaka. Vad skulle han frukta i sin lilla båt, som med sitt ynkliga djupgående med vanan hos ett levande väsen gled över alla rev i dessa farliga vatten.”[ccxliii]

Här framkommer denna djupa förtvivlan. Han läste Kierkegaard, *Enten - eller, Gjentagelsen* samt ett utdrag ur S.K.s *Papirer*.[ccxliv] Och han kände igen sig – främst kanske i den extrema skuldproblematiken, revolten, och i den kierkegaardska ångesten för att vara helt allena.

Franz Kafka kunde mot slutet av sitt liv tidvis ångra nästan allt han skrivit, eller i varje fall vilja förstöra det, bränna det, och till och med vilja plocka tillbaka de återstående, ännu ej sålda exemplaren av sina tre, ganska små, böcker med noveller ifrån bokhandlarnas hyllor. Böckerna fanns där, och han hade i Tjeckisk, Tysk och Österrikisk press fått flera mycket goda och utförliga recensioner. Franz Kafka var ett aktat namn i litterära finsmakares kretsar inom det Europeiska avantgardet.

Franz hoppades in i det sista, 1924, att kunna skriva något, som i hans egna ögon var ännu bättre, verkligt stort, författa en stor roman eller rentav flera sådana. Någon roman hade han ju inte publicerat och han hade ingen sådan färdigskriven i sina byrålådor. Han hade inte en aning om, att det som fanns i dessa byrålådor, och hos vänner, skulle bli publicerat en dag, och göra honom till en av världens mest lästa och beundrade författare.

Tillsammans med sin sista kärlek, den unga judinnan Dora, brände han också under vintern i Berlin 1923/24 massor av vad han skrivit – ty han skrev nästan varje dag. Han brände dessa utkast i en kakelugnunder den vinter som blev hans sista.

I mycket levde denne tyskspråkige judiske tjeckiske jurist hela sitt liv i skrivandet självt, som i sig tycktes honom som en slags ”utväg” ur samma liv.

Kafka hade ett självdestruktivt drag. Vi måste nämna detta redan här, ty utan detta drag hade inte det kafkaeska någonsin uppstått. Det verkar klart, att Kafka ändå var mer nöjd med de av honom då publicerade korta *texterna,* än vad han var nöjd med *sig själv*. Troligen *bortsåg* Franz Kafka under större delen av sitt liv i stora delar från sig själv som person, till förmån för sina litterära verk. Men det var inte så att han var omedelbart självdestruktiv rent fysiskt: han var alltid extremt, och ibland tvångsmässigt, mån om sin hälsa. Så till den grad att han t.o.m. grundligt misstrodde varje läkare, vilket generellt är ett tecken på en ordentlig hypokondri. Inriktad på litteraturen, som han var, kanske kan man, i just det monomana och i det radikala försummandet av levandet av livet, verkligen se honom såsom självdestruktiv. Man kan spåra självdestruktiviteten även som ett *innehåll* i verken. Många kritiker har iakttagit och diskuterat det masochistiska inslaget i dessa. Och många har även sett Kafka som en *faustisk* person som sålde sin själ till djävulen för sin litteratur. Man påstår ofta just det, när man redogör för hans förskräckliga agerande gentemot Felice Bauer, hans två gånger tålmodiga trolovade.

Han ses som utnyttjande henne, parasitärt, som *medel* för att kunna skriva. Ty Kafka tog i sitt skrivande, som de flesta författare gör, klart sitt liv, som det nu var, som utgångspunkt. Det yttre livet var dock bara material. Några liknelser eller allegorier handlade det inte om, menade han. Om man tar fasta på, att det hos Kafka inte är fråga om liknelser, så måste man inse, att det inte går att rakt av ”översätta” något av hans verk till något annat. Det är inte symbolism vi har att göra med.

Vi har att göra med en skrivande komplexitet, som går utöver liknelsens eller vid sidan av den. Liknelsen själv som form är skäligen enkel. Liksom allegorins. Nu var det nog *tvetydigheten*, diskrepansen, det *ekivoka* [ccxlv], det svävande, som gav den spänning i själen, som bidrog till det tillstånd hos honom, ur vilket allt detta väl sovrade och extremt väl formulerade berättande flödade. Skrivet oftast ett svep. Och det tycks som om det var formen, mer än innehållet, som var det viktiga för Kafka.

Han tycks ha levat med ett inre spänningsfält, i en motsättning, som faktiskt aldrig gav med sig. Han kanske också med flit sökte behålla detta spänningsfält, utöka dessa kraft, söka sig nära ett (estetiskt/psykosexuellt) "*retningsfält*", en "retningslinje" (en slags ”irritation”…). Utvecklingen av detta fält kan man följa, eller tro sig följa, genom att vi har flera manus i original, i handskrift, som *Amerika*[ccxlvi], *Processen* och *Slottet*, i vilka vi kan se vad Kafka strukit och ersatt i sin text: vi har på detta vis möjlighet att kunna ”skugga honom” i hans estetiska tänkande. Det är förmodligen så med Kafka, att denne inte tyckte det var värt besväret att skriv anågot, som inte med detsamma framställde sigh självt i två korrsponderande skikt, där spänningen mellan dessa på något sätt kunde karaktäriseras som ironi.

Man kan i studiet av spänningsfältet jämföra hur en ironi stegras, eller ändrar karaktär, hos en ironiker. Kafka var ju, som människa, vad man vanligen kallar just *ironiker*. Han skrev i romantikens efterföljd, och det var en form av utökad ironi han

sökte, också det i romantikernas efterföljd. Ty den romantiska ironien sporrar hela tiden till en städigt utökad form. Den fann nu Kafka. Han var den slags ironiker, där ironin vuxit fram tillsammans med en solid *skepsis*, en skepsis som vid sidan av den litterära talangen kanske är hans mest framträdande drag. Han hade, som människa och som författare, ett stort mått psykisk energi – även om han själv ständigt klagade över motsatsen. Man förvånas över den absoluta frånvaron av slappa formuleringar i alla texter från hans hand, och avundas honom - utan vidare - denna formuleringsförmåga. Det finns alltid en ganska munter, drivande kraft framåt i Kafkas texter, som hos varje god författare. Det är själva grundkvalitén hos honom. Han ägde från början den extremt gode författarens signum. Men han skulle – troligen av en historisk slump - komma att s.a.s. ”transcendera alltihop” i flera avseenden. Med ”alltihop” menar jag här: ”all samtida litteratur”.

Men denna "trance", vad är nu den? Vad är alls en "trance", - om icke ett dubbeltillstånd. Man är både vaken och sover, eller man använder, s.a.s. två "sinnen". ”*A stream of UN-consciousness”?* Det är såsom resultat den kommer till, av det som driver fram synestesier. Det har förmodligen inte med begreppet "flow" att göra! Ett hypnagogt tillstånd? Ett medvetet sätt att likt Emm. Swedenborg se syner genom att hålla andan? Eller att på något annat sätt ” berusa sig”, á la Baudelaire; gå in en slags självhypnos, som Rimbaud , eller en självsuggestion …

> ”Don Quixotes värsta fiende var
> inte hans fantasi, men Sancho Pansa.”[ccxlvii]

Vad ansåg han själv om denna trance, och om att använda den som ”medium” ? Svaret på dessa två frågor är svåra att ge; man måste då gissa sig fram genom att läsa dagböckerna och breven till Felice och Milena. Det hela är ett intrikat

psykologiskt – ganska klassiskt – pussel : vad är Kafkas yttersta mål ? (Att skriva sant ?....). Kan man lita på, att vad Kafka bedömer som den högsta lyckan, utåt, och det rena (en passion hos honom …) och sanna, också var det som han innerst inne ansåg såsom varande den högsta lyckan ? Vi kan konstatera att han värderade skrivandet (i ”trance”) mycket högt, men ibland, ofta, tvivlade på sin förmåga att skriva, på det sättet. Och det var det enda sättet han kunde skriva (bra) på. Det är ganska väl belagt att många historier skrivna av Kafka handlar (”manifest”) om skrivandet, och att man här möter skrivandet inte bara som förevändning (ett använt tema), men i ett begärssammanhang, närmare bestämt : i ett erotiskt sammanhang, som en erotisk handling. Kafka har också bilder för detta. Man har särskilt sett detta samlingen *En läkare på landet*, - publ.1916 - där Kafka använder bilderna av ridande för skrivande (ridande på pennan) [ccxlviii], och (föregivet) benämner berättelserna ”hästar”.

Har denna *trance* något att göra med Freud och psykoanalysen?

Kafka *kunde* skriva. Det är kanske det mest väsentliga att betona i en bok om Kafka. Han tillhörde dem som har förmågan. Och han hade fullständig, intuitiv, kontroll över sin stil. Ett ”absolut litterärt gehör” som frasen lyder. Han hade också ett sanningskrav, som gjorde att han enbart skrev såsom hans själ själv ville. Hallucinationen omfamnar s.a.s. sina offer….

Hans Hiebel skriver om detta i sin bok *Franz Kafka, Form und Bedeutung* .[ccxlix] Hiebel är – och han är sannerligen inte ensam – dock skeptisk till det, att psykoanalysera en fiktion, (”Psykoanalysens metod låter sig visserligen användas på varje patient, men inte på varje estetisk text, i alla fall inte utan att den estetiska intentionen tydligt räknas in.”, [ccl] - men har åtskilligt att säga om närvaron av element med traditionell psykoanalytisk färg i flera av Kafkas verk.

Hiebel menar att man bör skilja på de texter som har en struktur liknande drömmens, en drömmens hieroglyfiska

struktur, mekanik, som *En läkare på landet*, och de verk, som t.ex. *Processen*, där det finns åtskilliga typiska drömelement , bilder, som tycks hämtade från erfarenhetssfären (av drömmen) med hjälp av Freuds drömteorier. [ccli] Att Kafka inte anslöt sig till det psykoanalytiska tänkandet, men snarare – i någon form av protest - skapade en egen ”konkurrerande” ”teori” är likaså Hiebels uppfattning här.[cclii] I det tycker jag man kan instämma.

Denna Kafkas ”teori” var dock – troligen – inte alls utmejslad i detaljer, men tjänade uppenbarligen till skrivandet, - samt till bearbetandet av livsproblem. Det handlar hos Kafka, i Kafkas texter inte om drömmar, men om ”simuleringar av drömmar” [ccliii] menar Hiebel. Och fortsätter :”/…../ och dessa åter är inte menade såsom drömmar, utan som realiteter, som är strukturerade som drömmar.”. Hiebel skriver:

”Det är tydligt, att Kafka känner till psykoanalysens modell och i viss mening accepterar denna, men ser den som blotta ´modelleringar´, bilder, sinnebilder, myter, berättelser och fråntar den varje förklarings- och terapivärde. Ur hans explicita yttranden framgår att Kafka besitter sin egen psykologiska teori, och i konkurrens med samtida psykoanalys förkastar densamma. Denna *teorikonkurrens* är emellertid speciell för hans egna litterära verk, i vilka just denna hans psykologi kommer till uttryck. Detta sker, vilket flera gånger betonats, på ett medvetet sätt, så att det inte går att använda psykoanalysen som ”metod” på Kafkas texter och Kafkas person.”[ccliv]

Det är dock en märklig slutsats att dra, *att Kafka inte kan ses genom psykoanalysen* för att han själv skapade en ”konkurrerande teori ”. Hiebel menar då, t.ex., att analyser gjorda av Kaiser och Mecke rörande psykopatologiska problem (presumtiv schizoiditet, infantilitet, sexualskräck, homosexualitet, o.s.v.) hos Kafka själv, sedda genom dennes berättelser, är absurda. [cclv] Detta är från H.s sida att gå för långt. Jag håller med Hiebel om att FK skapade en slags ”teori”, men hur utarbetad denna nu var, det vet vi ju inte. Man ser dock ett intressant resultat av Kafkas skrivmetod, som måhända kan

sägas vara en *variant av psykoanalys*. I övrigt har jag dock oftast inget att direkt invända mot Hiebels resonemang. Hiebel menar – likaså rimligt nog - att det gäller, att för Kafkas verk den psykoanalytiska mytologin bara ger ett skikt inom en omfattande bildligt mytisk tolkning. Bl.a. koncentrerar sig Hiebel på novellen *Styrmannen* – skriven av Kafka hösten 1920, med titel satt av Brod, och studerar *Styrmannen* i anslutning till en analys skriven av Albert M. Reh.

” Styrmannen.

”Är jag inte styrman? ", ropade jag. "Du," frågade en högväxt mörk man och drog handen över ögonen, som om han strök bort en dröm. Jag hade stått vid rodret i den mörka natten, med en svagt brinnande lanterna över mitt huvud, och nu hade den här mannen kommit och ville skjuta undan mig. Och eftersom jag inte vek undan , satte han min fot på hans bröstkorg och pressade sakta ner mig, medan jag fortfarande hängde på rorkulten, och när jag föll drog jag denrunt helt. Men mannen fattade rodret och vred det rätt, men knuffade bort mig. Jag besinnade mig snart, sprang till luckan som ledde till kajutan och ropade, "Manskap! Kamrater! Kom fort!En främling har tagit över rodret! ". Långsamt kom de uppför kajuttrappan, vajande trötta mäktiga gestalter. ”Är jag styrman?" frågade jag. De nickade, men hade bara ögon för främlingen. De stod i en halvcirkel runt honom, och när han befallande sa: "Stör mig inte.", samlade de sig, nickade åt mig och drog sig ner för trappan igen. Vad är detta för människor! Tänker de alls, eller släpar de sig bara fram över jordens yta? ””

(Kafkas *Styrmannen*, *in extenso*.)

Vanligast är, att man ser denna berättelse i ljus av politisk teori, men man kan också se den rent psykoanalytiskt som bloggaren ”*Cyklamen*” [cclvi]där hon ansluter sig till ett, av

den freudska metapsykologin inspirerat resonemang, om *Jaget, överjaget* och *Detet*.

Här tolkar nu också A.M. Reh , efter denna Freuds andra topik, (som Kafka , – var för tidigt ute för att alls känna till) in i figurerna : *styrmannen, främlingen* och *manskapet* såsom *Överjaget, Jaget* och *Detet*. Man kan försöksvis notera, att huvudpersonen här står och blickar ut i vad som kan vara i ett Intet, och då griper Främlingen in , - främlingen, som, till det yttre, liknar vakten i *Vor dem Gesetz* - men denna främling tycker sig förskräckt – (ett förskräckt överjag ?.....) - nästan stå inför en dröm, ty han söker för sig själv stryka bort den, just som en drömsyn. Så leker här Kafka, kan man tycka, med olika nivåer, samt kanske med en förväntan på en ”freudiansk historia”. Främlingen, som tar över, tar över från ett svagt *Jag*, och *Jaget* går under medan *överjaget* – som i en dröm – tar över, efter att hjälten ”hade stått vid rodret i den mörka natten” - : alltså erkänner sig *jaget* besegrat av, det grymma, *överjaget* mitt i det *Detets* (manskapets) likgiltighet. Det hela kan ses som en straffantasi – en av otaliga i Kafkas författarskap.

Hjälten är ensam, han går under. Det handlar om makt, som så ofta.

Reh menar att man bör tolka berättelsen psykoanalytiskt, och i enlighet med Freuds recept, liksom man tolkar en dröm, och att här det av mig och ”Cyklamens” ovan skisserade scenariot föreligger. Reh blandar alltså inte in vad vi vet om Kafka som person, el. dyl.. Reh anser dock utöver det psykoanalytiskt nära nog uppenbara, att det finns en politisk mening, en analys och kritik av Makten i novellen. (Liksom ofta är fallet hos Kafka.). Främlingen är den politiska makten. Så resonerar också Hiebel, och att vi här kan ha att göra med auktoriteter generellt, och att det inte är en ren allegori, men att bilderna får eget liv, och att delarna stiger fram som helheter. Frågan ”Är jag icke styrman?” är ju intressant i sig, psykoanalytiskt, som parallell till Freuds uttalande om ”herre i eget hus”. (Kafka återkommer till denna fras i *En läkare på landet*, som vi skall se.). Sammanfattningsvis kan man om Hiebels tolkning säga, att denne mer lutar åt att det finns en

psykoanalys i Kafkas texter, än att den lämpar sig för att utsättas för en sådan. I detta instämmer jag. Jag håller dock inte riktigt med honom, som kommer att framgå av min text i övrigt, i ”simuleringsteorin”. Det handlar om något än mer komplext.

> ”Jag vill skriva med en ständig darrning i pannloben
> / *einem ständigen Zittern auf der Stirn* /.”[cclvii]

Det som sker i Kafkas romaner och noveller har egentligen redan hänt. Vad vi följer i romanerna är dock icke en epilog, det är en skentillvaro, ett *sken-spel*. En *teater* utanför tiden. En elaborering. En ”tredje sfär”. Deleuze/Guattari använder detta senare uttryck – utan närmare bestämning, faktiskt - om FKs fiktion. En *fiktiv fiktion*. Vi har icke en *fantastik*, och vi har ingen nyckel given, som den, som Cervantes ger åt läsaren i sin bok om *Don Quixote*, nämligen denna: Det som Don Quixote " tänkte, såg och inbillade sig , så skedde det, i enlighet med vad han hade läst /..../." [cclviii] Och det är också så att den egendomlige hjälten *Don Quixote* dör på slutet, efter att, som sista handling, själv omvänd, fördömt alla böcker om höviskhet och ridderlighet (som förlett honom …), och en notarie konstaterar att ingen riddare i böckerna (!) förmodligen har dött en så lugn död i sin säng, såsom denne ”riddare”, såsom *Don Quixote*. Hos Kafka har vi alltid att göra med – i *den tredje sfären* (berättelsen) - en slags fortsättning, en följd, eller *ett imaginärt slut på det, som redan hänt*. (En egendomlig teater.). Vi tänker på Kafkas kommentar till just *Don Q*.: ” Don Quixotes olycka var inte hans vansinne, men Sancho Pansa.” [cclix]

Patrick Glen skriver om Kafka:

”Kanske finns det en väg ut ur det virrvarr[cclx] av mening som Kafka skapat, en förbisedd dörr, som förblir stängd, men bakom vilken gömmer sig den nyckel som vill leda en till svar.

I typisk postmodern anda är det, emellertid, mycket troligt att rummet bakom denna dörr kommer att vara tomt, och att en dörr på bortre väggen av detta rum vill locka den individ, som är så säker på att nå framgång i dessa tumultartade och förvirrade omgivningar.”[cclxi]

Och vi ser i *Slottet*, där det saknas ett slut, så är vi - ganska - säkra på, att lantmätaren aldrig får sin fasta anställning, aldrig får träffa *greve West-West.* I *Amerika*, så kommer Karl Rossmann, den unge hjälten, ”/…/ att föras åt sidan med mild hand ”,[cclxii] som Kafka vid ett tillfälle avslöjade för Brod, beträffande hur denna roman skulle komma att sluta. Men i avgörande mening har allt redan hänt innan berättelsen börjar. ------. Vi har samma uppbyggnad i långberättelsen *Förvandlingen*, där ”det obönhörliga” finns än mer organiskt, där kompositionen behärskas av en tidslighet - skalbaggens överlevnadsmöjlighet som skalbagge - , på ett sätt som visar sig omöjligt att realisera i de tre romanerna. Så kommer vi upprepa som ett *mantra* – beskrivande en grundläggande förutsättning för kafkaberättelsen - satsen/ poemet/ liknelsen: ”Tåget har startat. Resan är slut.” . [cclxiii]

Det jag skulle vilja betona är, att något *inför berättelsernas början* har tagit slut, har gått itu. *Förutsättningen* för berättelserna är, att en irreversibel splittring åstadkommits. Det gives ingen väg tillbaka; men en rörelse finnes i en önskan om detta, bland andra rörelser i verket. Det definitiva i det givna slutet – denna *dubbelexponering* - har gett författaren en ram, en ram som gett en viss kompositionell frihet - i sammanhang - och samtidigt en möjlighet att utnyttja den ”gratis” dynamik, som *leken med det obönhörliga* (sic!) alltid ger, såsom i en grekisk tragedi, där dramatikern bl.a. kan utnyttja *den dramatiska ironien,* (= den romantiska ironien)[cclxiv] på olika sätt, med en likaså inbyggd suggestiv kraft, som dess struktur automatiskt ger upphov till. Så är det ju uppenbart, rent praktiskt, hur Kafka kunde, som vi klart ser stoppa in nya kapitel i sina tre romaner, alternativt flytta ut sådana kapitel,

som just inte uppfyllde de krav som ramen för texten ställde. Så flyttade Kafka (tydligen) ut ur *Processen* det, som blev novellen *En Dröm,* (*Ein Traum*), [cclxv] .T. Ekbom m.fl. förmodar, att denna passage aldrig var menad att ingå i *Processen*. Christian Eschweiler menar tvärtom. Diskussionen om kapitlen i *Processen* upptar i kafkaforskningen mycket plats. De textkritiska frågorna är många beträffande romanerna. ”Kapitelordningsstriden” är s.a.s. ett ämne ibland för sig, ibland integrerat i en teori. [cclxvi]

Ingen av *hjältarna* i Kafkas romaner drömmer något. (De *somnar däremot* titt och tätt och lätt. Eller är på insomnandets rand. Liksom t.ex. *Josef K.* bara vill se – tankspritt- ut genom fönstret när farbrodern frågar honom om processen.). Novellen *Ein Traum* (där huvudpersonen ser sin egen grav i drömmen) anses av flera vara utlyft ur *Processen*, för att den stör dess inre struktur. Mer om det nedan. Kafkas hjältar har, såsom Theodor Adorno skriver i sin träffsäkert inkännande, på impressioner och reflexioner nästan överrika, essä i *Prisms,*: *Anteckningar om Kafka*, : figurerna instrueras att ” lämna sitt psyke vid dörren”.[cclxvii]

Roger Garaudy:

”Nittonhundratalsmarxisterna har visat, att denna konflikt (det inre och familjen, att vara jude, tjänsteman) har klasskaraktär. På grund av sin personliga ställning upplevde Kafka klassmotsättningarna och främmandegörandet, som dessa gav upphov till, i förstärkt form."[cclxviii]

Vi har alltså ingen riktig riktning i dessa romaner, annat än riktningen mot ett slut vars innehåll vi redan anar, ty allt är ett tal utifrån en punkt, punkten: *ATT*, att allt är avgjort på förhand. Något har inte bara hänt. Det har *redan* hänt. *Attet* placerar jag här. Ty berättandet är ju, kompositoriskt, ”oändligt”. Attet är infinit. Utmärkande för FKs texter är deras yttre statiskhet. Någon estetisk teori fanns inte hos Kafka, men dock (givetvis) mängder av idéer och ideal, samt en praxis. Han skriver till Felice:

”/…./ Därför kan man inte vara nog ensam när man skriver (// apropos tanken att Felice , som hon önskar (!), skulle vara hos honom medan han skrev, något han här avvisar. /KG//). Natten är ännu för lite natt, därför kan inte nog tid stå till förfogande, ty vägen är lång och man råkar lätt vilse, man får ofta ångest och har snart utan tvång och lockelse lust att vända om och gå tillbaka (en senare strängt bestraffad lust), som precis när man oförkänt fått en kyss från kärestans mun ! Ofta nog har jag tänkt, att det bästa livssättet för mig vore att befinna mig, försedd med penna och papper och en lampa, i en vidsträckt låst källare. Maten skulle man skicka till mig och ställa långt ifrån mig bakom den innersta dörren till källaren. Vägen till maten, iförd nattrock, genom alla källarvalv, skulle vara min enda promenad. Sedan tillbaka till skrivbordet, skulle långsamt och eftertänksamt äta och sedan åter gripa mig an med skrivandet. Vad jag då skulle skriva ? Ur vilka djup jag skulle hämta det ? Utan ansträngning ! Ty : ytterata koncentration kräver ingen ansträngning.”[cclxix]

Mycket här påminner- märkligt nog - om Markis de Sades önskningar, och dennes verkliga (faktiska, historiska) situation såsom långvarig bastiljfånge. Kafka kände mycket väl till de Sade och dennes verk. Det kan man bl.a. sluta av Janouchs vittnesmål.

Franz Kafka lägger till något helt personligt, och fastmer något nytt, till litteraturen, och han kan genom sin speciella teknik skapa en konstgjord (tredje) sfär , en fiktion i fiktionen, en *fiktiv fiktion*, från vilken han kan avskjuta sin pilar mot det kända, verkliga och invanda, likaväl som mot det hittills bara anade och mytiska, ställa ifråga, allt frågande tills svars.

Kafka är en – i sin tur - kommentar (på sätt och vis) till Freud. Man kan inte se att Kafka skulle stå emot Freud, men definitivt pekar Kafka på, att den klyfta som Freud allra främst belyste med sitt arbete var en klyfta, som människan skulle

fortsätta att leva med även efter psykoanalysens inbrytning, såväl som efter modernismen. Kafkas modernism var inte släkt med dadaisternas eller surrealisternas visioner. Kafka är inte modernist i den meningen. Han friar inte till *det Moderna*. Det finns ingen populism i hans sätt att, till synes, ställa saker på huvudet.[cclxx] Han river inte omkull vare sig psykoanalysen eller traditionen, raserar inte bilden av människan för att bygga en ny. Kafka mystifierar inte ! Han ironiserar ju – i sitt ”andeskådande” (sin egen ande) - över mystiken! [cclxxi] Mystifierandets fest har Kafkas kommentatorer däremot alltför ofta grundligt ställt till med. Kafka står axel mot axel, sida vid sida med Freud, som under den senare halvan av sitt liv ju aldrig[cclxxii] trodde att *Människan* kunde ihopspikas till någon enhet, där inte *det Medvetna* och *Censorn* skulle fortsätta att ständigt bekriga varann.[cclxxiii] Det finns således hos Kafka en måtta, som elegant, och till synes utan ansträngning, överskrider de övriga modernisterna. Många av dessa – med Kafka samtida - modernister blev som dagsländor, medan Kafkas verk oberört och som i ett jubel överlevde dem in i 2000-talet. Att man bör betrakta Kafka i ett sammanhang där expressionisterna ingår, det tycks dock rimligt. [cclxxiv]

8. KAFKAS UNICITET.

Vad är det unika, vad är undantaget - beträffande Kafka? Det unika måste ju vara ett ganska *högt potentierat* undantag från normen, och kvalitetsmässigt mycket förnämligt, för att ha rönt ett sådant genomslag. Alla är överens om uniciteten hos Kafka, men inte vari den består. Detta unika, och detta undantag måste alltså i sin tur stå i förhållande till någon slags regel, norm. Nu är regler och undantag ändå relativa. Vad som

är regel för en är det inte för en annan. Samma är med undantagen. (Jfr. anarkismen.). En norm är en klassificeringsfråga. Vi kan här endast röra oss tillnärmande, ansluta oss i den mån vi finner det lämpligt, i en heuristisk anda, till den gängse uppfattningen, se till verken själva, läsa dem, ta till oss och införliva dem med vår litterära erfarenhet, ta till oss vad begåvade kritiker har öppnat för perspektiv, och för dörrar till förståelse, och så kunna njuta till fullo av den konstupplevelse vi har framför oss, benämnd: *unik*. Nu finner vi vanligen naturligtvis, att vi inte kan formulera, eller formulera om, det unika i något så komplicerat som en roman eller novell i några få meningar. Något sådant går inte. Och här har vi ena halvan av problemet: vårt analysobjekt går inte att fasthålla i en formulering (och går heller inte att peka på, väga eller – meningsfullt - mäta.). Då måste man skynda sig att säga – för (sin egen) säkerhets skull - , att så har vi det inom humanvetenskaperna. Vi har så komplicerade objekt, att vi inte på ett fullständigt sätt kan definiera dem. De är nära nog *oändligt komplexa*. Dock: vi kan inte ge upp projekt som rör människor, bara för att vi nu inte kan överblicka allt i hela dess vidd; särskilt inte som vi drivs av en vild önskan att förstå.Vi får försona oss med det faktum, att vad som nu säges om detta objekt idag, det kommer i morgon att vara *passé*, och föremål för kulturhistoria, där en kulturhistoriker kommer att ställas inför samma problem, som vi ställs inför nu: vad var det som de nu *definierade objektet* som? Publiken har gjort sitt val; - halva jobbet. Läsarna har myntat begreppet om verket. Kafkas verk är ”kafkaeskt”. Vi kan läsa [cclxxv]om en empirisk undersökning av betydelsen hos begreppet ”*kafkaesk*”, gjord i/för en akademisk avhandling av Dieter Jakob. Karaktäristika för begreppet i fråga är då enligt denne:

”Ångest, osäkerhet, frustration, förfrämligande, utlämnande till ett obegripligt öde, anonym i gestalt, byråkratiskt organiserade makter, terror, fasansfullhet, dysterhet, skuld, förtvivlan, dom, utvägs- och meningslöshet, absurditet.”[cclxxvi]

Om vi avstår från sådana karaktäristiker, ja, då har vi ingen förståelse eftersom vi förmodligen inget har att prata om alls, inget objekt. Vi måste helt enkelt utgå från ett ”effektuttryck”.

Till reflexionen kring vad det ”kafkaeska” skulle vara kan man väl addera en föreställning om just huvudpersonen, hjälten, och hur denne är. Vi kan säga att förhållandet mellan huvudpersonen och omvärlden är det avgörande för beteckningen. Det är detta förhållande som nu är så svårt att karaktärisera/avgränsa. Vi skulle kunna komma åt det genom att försöka lista de saker som hjälten kan göra och inte göra, och det som omvärlden tycks kunna åstadkomma, såsom besjälad. Ty vi kan nog till dels se omvärlden såsom full av en slags ”ande” , hos Kafka. I detta liknar då Kafkas text symbolismen. I den begränsning som hjälten nu företer är det lätt att jämföra Kafkas hjälte, (en *Josef K.*, *Gregor Samsa*, lantmätare *K.* eller *Karl Rossmann*) med en Buster Keatonsk figur. Man kan hos Buster Keatons gestalter finna en hänvisning till något utanför gestalten, någon sällsam makt i det keatonska verkuniversumet. En sådan hänvisning saknas t.ex. hos Chaplins figurer, där det enbart hänvisas till den *chaplinska* figuren själv. Chaplin är överallt en sin egen hjälte, - Keaton alltid en antihjälte. (Kafka tycks, trots flitigt biobesökande, aldrig – vad jag vet - sett någon film med någon av dessa två.). Chaplins figur har ofta ett sätt att komma i överläge (på zenbuddist-vis) som aldrig förekommer hos Keaton. Keatons figur är totalt utlämnad åt en helt outgrundlig värld. Chaplins värld är högst igenkännelig. (*Keatonesque* och *kafkaesque* är annars inte så olika. Det rör sig i båda fallen om en slags förlust av skugga. Skugga i betydelse: själ. Somliga (på www.) finner Chaplins film *The kid* vara ganska så *kafkaesque*….). Hela detta resonemang är dock bara ett tillnärmande. Film och litterär fiktion är också ytterligt svårt att jämföra. (Mest slående, enligt mig, är kanske likheten mellan *Karl Rossmann* och Buster Keatons typfigur.)

Det typiska schemat för förståelse av en roman är: förståelse av hjälten utifrån omvärlden, och förståelse av omvärlden utifrån hjälten.

Vi kan väl klart se, - i allt vad Kafka skriver -, hur han i omvärldsbilderna (omvärlden – O - är allt utom hjältens medvetande) använder både den freudska *förtätningen* och *förskjutningen*. [cclxxvii] (Enligt Guattari/Deleuze skriver Kafka inget *Oidipusdrama,* men ritar upp kartor - med alla ”hindren” - i staden Thebe.). Monologens (här: berättandets, självreflexionens) konst är ….. att föra oss bortom allt rimligt tvivel. Det lyckas ju Kafka med, på sätt och vis ….. Günther Anders kommenterar [cclxxviii] – mycket vackert… - det osannolika händelseförloppet i *Förvandlingen* med följande yttrande :

”Det förbluffande i att det förbluffande inte förbluffar någon!” .(/”Das verblüffende, dass das Verblüffende niemanden verblüfft.”/.)[cclxxix]

Mången betraktar Franz Kafka som *modernist*. Det är nu dessa etiketter. Jag själv betraktar Kafka som unik. Men inryms i modernismen gör han förmodligen ändå, som denna rörelse i dess helhet ju var en klar förutsättning för honom, om inte annat så i form av estetisk miljö. Begreppet unicitet kan ju också givetvis vidlåda fler modernister än Kafka. Ett motstånd mot ett “-ism”-begrepp kan ju oftast förklaras med just, att man finner klassificeringen mer orättvis än hjälpande. Men givetvis kan jag inte annat än anse, att denna oförnekliga (nå, den skall påvisas …) unicitet har samband med moderniteten, med Freud , och med de landvinningar som bl.a. Flaubert bidrog till. “Moderniteten” är ett jättebegrepp. Man kan inte utesluta att det innefattar framtiden. Man ”klassificerar som man kan, men man klassificerar”, som det heter…. En god beskrivning av moderniteten, som den framkom kring förra sekelskiftet och som vi ser den idag, som jag stött på, är Wains mycket utförliga och omfattande redogörelse i dennes Freud-monografi. Wain beskriver inträdet i en ny tid, där bl.a. gamla insikter om själen

omformulerades av Freud. Vad man tidigare endast implicerat eller talat om i bilder av olika slags splittring, och antytt som underströmmar, det kom nu att få ett mer konkret språk.

Man kan här tänka på Adornos uppställda ”estetiska tvivel”: dennes syn på konstverket i det moderna (konsumtions-)samhället och den moderna människans tendens till att fetischisera konstverket, att konsumera det utan att ta in dess mening. Vår tid är, enligt Adorno, den tid, då man slutat *höra* musik, den tid, då man slutat *läsa* en bok ! Kafka står mitt i modernismen. Modernismen är en produkt av och en reaktion på en samhällelig förändring. Inom modernismen står Kafka för sig. Men, han är också omöjlig att tänka sig utanför ”det moderna projektet”, ett projekt som syns ödestyngt av framgångstanken , och som tycks vrenskas under den enorma tyngd, som ligger på den moderna tiden, där egentligen ingen människa kan tro på det som utlovas av ”den moderna tanken”, - vilket är hoppet ? - men där heller ingen vet vad man nu faktiskt har att frukta. En undergång mycket mer omfattande än den spenglerska? Modernismen är präglad, sprungen ur det implicita och explicita ifrågasättande, som tillkomsten och spridandet av Nietzsches, Marx’ och Freuds verk innebar. Vem var det – i ”den moderna människan” - som talade, och vem frågade, och som bestämde; vad var det för ”hus”, som inte är något ”Jag”, men där ”Jaget” bor inneboende ?

Ofta möter man begreppet ironi i kommentarer till Kafkas verk. Så t.ex. hos Walter Sokel i dennes *Franz Kafka – Tragik und ironie*. :

Walter Sokel ställer Kafka och Sofokles sida vid sida:

”Hos Kafka går alltså ett tragiskt öde tillbaka på en motsättning, en splittring i viljan hos berättelsens Jag, en motsägelse under Jagets medvetandehorisont och därav skapar berättelsen. Denna inre konflikt uttrycker sig i handling, gester och händelser. Gester, tankeassociationer, små, snabbt gjorda

överväganden, de får hos Kafka alltid förklaring såsom motivering för berättelsen. Dessa hänvisningar på det egentliga framstår flyktiga och i förbifarten, eftersom de inte kommer att vilja tas notis om av huvudpersonen , som är berättelsens medvetande. Denna konsekvent uppträdande diskrepans mellan hjältens medvetande (och därmed verkets) och dennes ödesdigra handlande och icke-handlande skiljer tragiken hos Kafka från alla klassiska tragiska exempel, just från Sofokles´ *Kung Oidipus*, vars tragiska ironi den kafkaiska diskrepansen kommer allra närmast."[cclxxx]

Tragisk ironi exemplifieras hos *Sokel* med *officern* och dennes tortyr/dödsmaskin i novellen *I straffkolonien.* Nu är denna tragiska (dramatiska, romantiska) ironi dock i hög grad underställd det *förfärliga,* att det här dödas människor. Så är det stora greppet i denna novell – en novell vi behandlar mer utförligt nedan - något annat (liksom det stora greppet hos Kafka förmodligen aldrig kan sägas vara t.ex. tragisk ironi eller tragik). Sokel menar också att ironien hos Kafka står i spänningsfältet (ironi är alltid ett förhållande) mellan det *skenbara* (Eng.: ostensible) och det *verkliga*. Sokel, som ssslade med FK hela sitt liv, finner en annan spänning mellan två *Själv* i t.ex. *Domen,* där ett är ett barns, ett är ett vuxet, en vuxens, Själv (ex.: *Georgs Bendemanns* två Själv.).

9. VARFÖR ÄR DE TRE ROMANERNA OFULLBORDADE ?

Den *punkt*, som Franz Kafka har nått, när han slutar att drömma om romanernas fullbordan, är nu denna punkt - en

punkt, där man ger upp drömmen om nåendet av en annan punkt - en indikator för ett *läge utan återvändo*? Var den också av honom kanske – någonstans - innerligt önskad? Var nu också dessa romaners fullbordan en inuti dessa inherent omöjlighet? Egenartat är att Karl Vennberg i sin essä i *40-tal*, då, 1945, spontant kastar fram sin förmodan, att Kafka aldrig planerat fullborda någon roman alls! Antyder nu då Vennberg också något om ett självbedrägeri ? Vi skall återkomma till detta senare när vi berör ”fragmentet” och det ”fragmentariska” hos FK..(Theodor Adorno, liksom germanisten Cl. David, menar att det är fel att kalla dessa tre böcker för ”romaner”.). Kanske bidrog FKs försämrade hälsotillstånd till att romanerna – de var nog avsedda som sådana – aldrig blev klara. Ty visst hade han mycket god tid o. mycket kraft, trots sin sjukdom, kraft nog att fullborda vad han påbörjat kring 1912 fram till sin död 1924, - om man ser det krasst. Vi tror att han ganska snart insåg, att han *inte kunde skriva färdigt någon av dem*. Men sådant här blir gissningar, om man nu inte kan se, att han verkligen p å s t å r något ditåt, någonstans. Kan det ha något med själva strukturen hos dem ? Den följdfråga som väl är än svårare är den om varför Kafka gång på gång skulle ha börjat romaner, som han innerst inne då insåg skulle bli ofärdiga. Om Kafka vid ett bestämt tillfälle insåg att romanerna aldrig skulle färdigställas : när - i så fall …- drabbades Kafka av insikten? Ty han måaste väl ha brytt sig om det ?

Vi kan ju ta som utgångspunkt för mina funderingar kring strukturen hos Kafkas längre verk det ett faktum, att Kafka började skriva på *Slottet* ganska sent i sitt liv, närmare bestämt 1922. Här är det – möjligen - ”legitimt” , för resonemanget, att tala om tidsbrist. Att just denna roman är oavslutad *kan* alltså bero på det. Att de övriga är oavslutade kan nu bero på, att Kafka stod i konflikt med dessa verk. De fyllde inte hans krav. Att *Slottet* inte riktigt liknar *Processen* och *Amerika*, - om det är så i väsentligt avseende -, skulle kunna bestyrka hypotesen - den teoretiska ansatsen. Skulle det kunna vara så, t.ex., att *K.*,

lantmätaren, är väsentligt annorlunda än *hjältarna* i *Amerika* och *Processen* ?

Att romanerna är oavslutade kan bero (enkelt) på brist på komposition eller (komplicerat) den teknik som används.

Vi har kanske en möjlighet att se om det finns någon skillnad på, å ena sidan, *Förvandlingen* och *Processen* (båda verk starkt bundna till förlovningen, till "hotet" om giftermål, från fadern/samhället, med F. Bauer) och *Amerika*, och å den andra *Slottet* - knuten till separationen från Milena och den tilltagande ohälsan …. - vad gäller hanteringen av ”problemet med jagsplittringen och med det dubbla Omedvetna”, som vi kan kalla det. Eller finner vi, att Kafka aldrig ändrade sin teknik? Vi skall söka reda ut tekniken och många av dess implikationer. För att alls kunna reda ut detta, är det nödvändigt att metodiskt till väga:

10. BERÄTTARENS ROLL M.M.

I och med att *berättaren*, - som t.ex. Martin Walser anser aldrig kommer till synes i verken - just inledningsvis i Kafkas berättelser, oftast kommer med något som kan ifrågasättas,[cclxxxi] en motsättning, bakom vilken en ... lögn (!?) döljer sig (skymtar), så sätter berättaren igång berättelsen, som är ett enda långt uppvindande av trådar i denna (eventuella) lögn. Berättelsen är en lång, lång väg till … sanningen. Den är s.a.s. en *negationens negation*, - för att använda ett Hegelskt dialektiskt uttryck. I sin avhandling [cclxxxii] förklarar Martin Walser alltså, att berättaren fattas, och att därmed distanseringen mellan det som händer, och den som berättar, fattas, vilket i sin tur innebär att det fattas den för epiken fundamentala *tidsliga distanseringen*.:

Är detta nu helt sant? Det är ett våghalsigt yttrande från Walser, ty vem bestämmer här ? Varför kan man inte som

läsare höra en *berättare*, om man vill ? Och är deltesen riktig, - att distanseringen fattas? Man kan i själva verket tillägga existensen av en berättares tvivel, uppskattning, distans o.s.v. till nästan vilken text som helst, och det kan skapas en distansering på många sätt. Att nu tiden inte distanseras är tydligt, men kan bero på ett samspel av delvisa orsaker.

"Ljug på bara, så kommer sanningen fram! ", lyder det gamla spanska ordspråket. (I vars efterföljd t.ex. Simenons Maigret levde.). Bakom varje berättelse döljer sig en berättare, vars stora nöje det är att framställa ett ytterst tvivelaktigt påstående, eller ett ganska suspekt problem, och sen se - med glädjen lysande ur sina ögon - hur berättelsen utvecklas, ”som av sig själv”. (Att denna automatik sedan bär självklarhetens närapå ystra prägel, är i sin tur självklart.). Vidare kan man ju dölja det uppenbara genom att låta det vara väldigt uppenbart, som i *The purloined letter*[cclxxxiii] hos Poe. För det uppenbara, det vanliga, - det som är oss alldeles för nära - är vi ofta helt blinda. Det självklara har snabbt skapat hos oss ett slags filter, för att vi inte skall dränkas i det alltför vanliga, och därmed drabbas av ett slags det trivialas vansinne. Vid studier av ”form” kan man komma vilse, i det man fastnar i något ytligt, och försummar en djupstruktur. Likaså kan man – vid fasthållandet av en djupstruktur – försumma det som på ytan intrikat bildar ett mönster, som vi – i det fallet – inte alls ser. Så är strukturstudier metodiskt osäkra när vi har att göra med något så komplext som språk i fiktion. Vi kan visserligen med viss säkerhet slå fast en struktur av något slag, men att bedöma dess värde (för förklaring) är närapå omöjligt. Martin Walser tycks inte riktigt inse detta. Han påpekar i sin avhandling (som 1961 blev bok) att han velat reda upp i kafkadiskussionens virrvarr, men att han alls inte sysslar med vad Kafkas verk betyder. I detta hänseende hänvisar nu [cclxxxiv]Martin Walser till Wilhelm Emrich, som han menar har undersökt detta. [cclxxxv] Här kan man nu fråga sig om det alls är möjligt att göra en sådan distinktion mellan ”form” (M. Walser) och ”mening” (föregiven av Emrich), men om vi inte snarare nu har att göra med varandra

betingade storheter, som är så intvinnade i varann, att man inte (alls) kan syssla med det ena utan att syssla med det andra. Man blir visserligen högst förbluffad över alla de stilistiska enskildheter som Walser kan peka på, men i längden kan man dock endast se kunskapen om dessa enskildheter som *ett förvirrande något* bakom vilken en fantastisk diktning döljer sig.--- Här dyker man då åter på det problem, som jag själv ju uppenbart också står inför : i vad mån kan man sammankoppla en viss struktur, vissa grepp med en i stort sett obeskrivbar effekt (det kafkaartade, ”kafkaeffekten”) och: i vilken relation står nu en sådan effekt, om vi kan isolera den på något vettigt sätt, till verkens innebörd, deras postulerade mening. Man kan också fråga sig – naturligtvis – om det för att finna verkens mening är en dimridå man uppställer om man nu först söker efter denna ”kafkaeffekt”.

Vi möter här det dilemma som ursprungligen kanske är av bibelexegetisk härkomst , en del i hermeneutikens vara, och som man här och där kan spåra inne i Kafkas texter: spänningen mellan en text och dess kommentar, ty hos Kafka sker ett utbyte mellan subjekt och objekt som är unikt.

Alltså – för att återta …..- är ”berättarens roll” den, att sätta igång berättelsen (den *manifesta* berättelsen) med att exponera sig själv *såsom föga trovärdig*, och behålla en slags *tvetydighet*, en ganska mänsklig, och som det tycks, trots allt påtvungen, nödvändig *FALSKHET*, nästan som *ett offer*, för att berättelsen alls skall kunna bli en berättelse. Det blir ju överhuvudtaget ganska intressant, och allt får en extra botten, om man från början misstror självaste berättaren.

Häri ligger måhända också det "moderna projektet", det moderna i projektet, det "nietzscheanska" – det nietzscheanskt revolutionära - i *kafkatekniken*, (jfr. W. Ries) att framställa varje tanke såsom osäker, (undan-)glidande, som något, som oupphörligen förvränger det, som den innerst inne vill säga. Tankar om detta finns hos N. redan i dennes tidiga *Menschliches, allzu menschliches*.

Vi har här - hela tiden – också psykoanalysen ” i bakhuvudet ”. Kafkas projekt åtföljer, parallelliserar,

psykoanalysen, åtföljer det som en … skugga. Men FK följde (!) nu inte Freuds projekt. Så mycket kan vi nog med nästan banal säkerhet slå fast. Men han utvecklade ett projekt, som möjligen var ett sådant, som Freud gärna själv (jämför ovan) skulle ha velat utföra. D.v.s. att överträffa … Schnitzler i drömnoveller! Ty det var nog *egentligen* Freuds allra djupaste dröm…

Berättarperspektiv, vilket ibland kan urskiljas såsom en del av det författaren tillgriper i det han sätter en text – en *röst* - mellan sig och sin läsare, kan beskrivas – alltid otillfredsställande - på flera sätt. En del skiljer på *objektivt* och *subjektivt* berättarperspektiv. Det första är då det där berättaren inte är inblandad i , inte kommenterar, skeendet. Ett sådant – helt *objektivt* berättarperspektiv är – enligt narratologerna – i princip omöjligt att tala om (ingen är *objektiv* !)- : det skulle då inte finnas någon *berättarröst* alls - , men man kan ändå heuristiskt bruka denna term. (Detta perspektiv kan ofta preciseras genom termen ”*auktoral*”: den personligt närvarande, allvetande berättaren. *Berättaren* är här nämligen icke identisk med *författaren*.). Den *auktorala* berättelsen kan vara en Jag-berättelse. Det subjektiva berättarperspektivet tillåter berättaren ofta att vara huvudperson, och han är således (högst) inblandad i berättelsen. Det subjektiva perspektivet kan ofta sägas vara ” personalt”; verkligheten speglar sig i, (bryts) genom, en figurs (huvudpersonens) medvetande (-s prisma). *Hjälten* är, enligt Walser, centrum för all aktivitet. [cclxxxvi] Den neutrale, eller ”reellt objektive”, *berättaren* blandar sig inte alls i de litterära figurernas värld, men berättar strikt utifrån, griper inte in i skeendet som berättarpersonlighet och väljer inte att se skeendet utifrån någon figurs perspektiv.[cclxxxvii] I jag-formen däremot deltar berättaren såsom ett ”Jag”, och denne skiljer på upplevande och berättande Jag. Franz Kafka använde denna form i vissa noveller. T.ex. i ”djurnovellerna”: *Rapport avlagd inför en akademi*. *Boet*, och några till. En mängd litteraturforskare, narratologer, har engagerat sig i ett sökande de ”grepp” som Kafka använder sig av i sina klassiska

berättelser för att nå de mål, som man förutsätter att han - intuitivt - eftersträvar. Kafkas berättargrepp är – i merparten av dennes texter – byggt på vad man brukar kalla ”*style indirecte libre*”.(Fritt indirekt tal.) Denna stil , *style indirect libre*, (SIL) – är rikligt använd av (bl.a.) Flaubert[cclxxxviii] – innebär en mixning mellan att å ena sidan hjältens tankar och å den andra berättaren (objektivt) leder berättelsen. Denna berättarform är väl lämpad att inskjuta en ironisk distans mellan berättaren och hjälten. Jämför t.ex. just *Madame Bovary* ovan. Man kan här jämföra med berättaren i den klassiska tyska novellen, och *Märchen*-traditionen, där t.ex. Goethes *Wahlverwandschaften* har en berättare, som framställer sin historia med en halvt förvånad, halvt knipslug, distans. Tveklöst har Kafka låtit sig imponeras storligen av Goethe samt av romantiker, av vilka jag nämnt vissa redan. Berättaren är närmast ”lierad med” ”hjälten” i sitt synsätt, och tycks veta vad denne tänker, medan berättaren inte känner till vad bipersoner, t.ex. prästen i domkyrkan i *Processen*, eller vad väktarna *Franz* och *Willem,* tänker. ”Style indirecte libre” syftar på en stil , där berättaren ser allt i stort sett ur *Hjältens* synvinkel, utan att vara i ”jag-form”, och dessutom lämna rum för yttre påpekanden om *Hjälten*. Man har även kallat detta ”monoperspektiv”. Friedrich Beissner har sökt reda ut detta i sin *Der Erzähler Franz Kafka* - innan Walser, - och det är även kommenterat t.ex. av H. Blomquist, i dennes bok *Den oerhörda värld jag har i mitt huvud,* och med avseende på *Slottet,* och av M. Müller och åtskilliga andra.

Martin Walser hävdar, gentemot detta, – alltså - i sin numera klassiska avhandling, att berättarens röst aldrig hörs. Det finns s.a.s. ingen berättare, i och med att denne är neutral. *Det finns bara en författare*. Det är då ingen ”style indirect libre” enl. W..

Jämför för konkretionens skull några här av mig konstruerade exempel på olika narrationsformer: [a.] <u>direkt tal</u> (ex.): ” Han stannade och såg upp mot slottet :” Så stort ! ” utropade han.; [*b*.] <u>indirekt tal</u>: ” Han stannade och såg upp mot slottet och förvånades med ett utrop över dess storlek.”; [*c*.] <u>fritt indirekt tal</u>: ” Han stannade och såg förvånad upp mot

slottet. Det var minsann ett otroligt stort slott ! ”. Beissner beskriver här Kafkas berättande som ”einsinniges Erzählen”[cclxxxix] (.. ”einsinnig” är ett uttryck skapat av filosofen Otto Weininger, oöversättligt, - dock ungefär: ”smart”….): Berättaren har förvandlat sig till huvudpersonen (t.ex. Georg) och: ”är den ende personen i denna egentligen monologiska berättelse..” [ccxc] Här bör man inte uppfatta Beissner, såsom uttryckande en logisk slutledning, men mer framföra en rad separata åsikter. Berättarperspektivet har i sig – menar jag - inte den avgörande och helt unika verkan. Och Weiningers term ”einsinnig” måste nog preciseras för att ha mening. Över huvudtaget så är alla studier om berättarperspektiv - i konventionell narratologisk mening - inte studier som ger *nyckeln till* vad som gör Kafka unik. Man får här ofta intrycket av en ihärdig oändlig fåfäng trevan efter något avgörande i de yttre stilmedlen. På fel ställe alltså. F.K. Stanzel skriver i sin - allmänna - narratologi, att FK använder ett ”*Innenperspektive*” i *Processen.*

”/…./så blir inte en historia berättad, så som den infinner sig i fantasin eller inbillningen hos en personlig, d.v.s. en av subjektiva impulser bestämd berättare, utan en verklighet framställd, sceniskt framförd, eller en romangestalts medvetande blir speglat.” [ccxci]

Man kan betrakta det som att det förs en *inre monolog* i *Processen.*[ccxcii] Att så är fallet, är närmare en tolkning än en beskrivning av ett berättargrepp. Man har pekat på att *Josef. K.* i *Processen* utmålas på ett speciellt sätt, med ett mycket insnävat perceptionsfält med ett ointresse för omgivningen. Så tycks *Josef K.* ha ett avgränsat medvetandefält, vad gäller det egna tänkandet och handlandet. [ccxciii]Vissa utsagor ger intrycket att de stammar ur ett begränsat medvetandefält, i vilket bestämda, ganska inskränkta värderingsmåttstockar är representerade för det hjältens tänkande och handlande.

Samtidigt ger ju sådana passager en ironisk effekt, som man kan jämföra med vad vi ovan berört beträffande Flaubert

och *style indirecte libre* i förhållande till *Emma Bovary*. En sats som ”K. brydde sig knappt om dessa yttranden.” är ju *SIL*, och avslöjar här – genom den auktorala distansen ett självbedrägeri hos *K.*. När detta nu också itereras i de påföljande satserna är det också i linje med den flaubertska ironin, och också med vad till exempel C. Perruchot skriver om denna typ av återgivande hos Flaubert: ”Det som skönjs där … det är deliriets kontur, rationaliseringens, det omedvetnas diskurs.”[ccxciv] Här signaleras också – i ironisk *SIL* - avståndet till livs- och handlingssfären med uttryck som ” utan att vilja det ”,” han visste inte själv ”, ” utan att märka det ”, ”omedvetet”, ”utan att veta det”, [ccxcv] samt ” som det tycktes” (/ ”wahrscheinlich”/) och ”uppenbart” (vilket ofta skall tydas tvärtom), samt ”skenbart”, - …..vilket skall tydas bokstavligt. Berättandet är alltså fullt av reservationer och skenbara förnekanden, vilka alla dirigerar läsaren till ett distanserat läsande. *Josef K.* tycks ha en - minst sagt - ”egendomlig skygglappsblick”. [ccxcvi] Det är en underdrift, kan man onekligen hävda. Man bör ha i minnet, att alla de förbehåll , som finns beträffande *Josef K.s* verklighetsuppfattning i *Processen*, inte är några yttre påklistrade stilmedel, men naturligtvis härrör ur en underliggande struktur. De är ytfunktioner av en bestämmande djupstruktur.

Att nu *berättarens* röst hos Kafka – främst i romanerna – tycks så egendomlig, detta har t.o.m. föranlett spekulationer om ett berättande i ”fjärde person” [ccxcvii]. Här tänker man då på hur t.ex. *Josef K.* tycks tätt, tätt avlyssna sitt auditorium och anpassa sig till detta.[ccxcviii]

Allt detta ärju , var för sig, intressant, tycker jag.

Vår rikaste kunskap om komplicerade berättelseformer, försedda med flera skiktade plan , kan vi kanske uppnå genom studiet av just *den tyska romantiken*. Vi behöver här alls inte postulera något påverkningssamband mellan de tyska romantikerna (Ludwig Tieck o. andra. Tieck nämns här särskilt av mig, såsom varande den i mitt tycke den mest raffinerade ….) och Kafka för att kunna diskutera i termer av ”romantisk ironi” och ”svävning”. (Men dessa kan inte uteslutas heller.).

Dessa grepp är troligen universella, men utbildades till en viss form av fulländning (?) kring år 1800 i det tyska språkområdet. Vi hänvisar även nedan till romantikerna.

Berättelserna är hos FK alltså oftast skrivna i tredje person, SIL. Det finns ingen framträdande, supplikerande, berättare, som det ibland finns i romaner, t.ex. hos Sterne. Intet försiggår i Kafkas romaner, där inte hjälten är närvarande. Detta är inget ovanligt. Samma förhållande har vi hos Austen och otaliga andra författare. Detta bestämmer nu till viss del rummet, rymden i berättelserna. Egendomlig för Kafkas teknik är den okroppslighet som hjältarna har. Man hör sällan talas om deras kroppar (händer ben, o.s.v.) eller kläder. De är oftast ren tanke och tal. Intressant är t.ex. vad som händer i *Förvandlingen* efter det *hjälten Gregor* dött. Vad i all sin dar har nu den redliga familjen *Samsa* (vad som är kvar av denna, Herr, Fru och dotter….) för bild av vad som hänt? Här går ju Kafka helt utöver vad t.ex. Tieck *et consortes* gör i sin fantastik, men rör det sig mer om den som finns hos Novalis i t.ex. nämnda *Hyazint und Rosenblüthe*? *Grete* ”vrider vällustigt sin kropp” på sista sidan i *Förvandlingen*. ”Mardrömmen” är slut. *Gregor* är död. Livet kan börja. Men hur i all sin dar kan något ta vid (i en annan historia ?) efter en historia som nu tagit slut. En *sån* historia ! (Allt har varit, befunnit sig, i en ”tredje sfär”…). Familjen har ”särat på” *Gregor* och skalbaggen. Som i en förnekelse. Här är åter lite av *Kunstmärchen*, - ty familjen har ju upplevt Gregor som skalbagge. På sätt och vis börjar i slutet av *Förvandlingen* – i alla fall - en alldeles ny historia, och som ett skikt är borta. Så finner vi en viss form av ..”yrsel” i detta slut, slutet som bedövar med sin nykterhet och spänningslöshet. Vi återkommer till *Förvandlingen*.

Det är rent av inte omöjligt att se en ”nyckel” till legenden *Inför lagen* i bruket av SIL. Hela *Lagen*, som sådan, - denna väldiga institution (om vi ser den så) - kan ses, genom namns nämnande, som en skapelse av *berättaren*. Mannen från landet nämner inte ordet ”lag”. Vakten gör det heller inte. Berättaren gör det. Vi är av *berättaren* – inte *författaren* -

uppmanade till att uppfatta *Lagen* som ett slags oomtvistligt absolut och evigt Något. Och det är *berättaren* – som står rätt nära oss själva - vi alltid är satta – av SIL - att ifrågasätta.[ccxcix] Den nödvändiga förutsättningen, men inte tillräckliga, för Kafkas stil är ”style indirect libre”.

11. SYMBOL, LIKNELSE, ALLEGORI, PARABEL .

”Det försiggår mer tolkande av tolkningar, än tolkande av ting, och det finns fler böcker om böcker, än om något annat ämne ; vi gör inget annat än kommenterar varandra. Vartenda skrymsle översvämmas av kommentarer; författare är sällsynta. Är det inte den främsta och mest ansedda kunskapen den att förstå de lärda ? Är det inte det vanligaste och det slutliga målet för alla studier ? ”

(M. de Montaigne, *Essais, Livre* II, § XIII, *De l´expérience*.)

"Det är egentligen inga liknelser."

(Kafka i brev till M. Buber om sina djurnoveller.)

Kritikern K. Edschmidt skrev om Kafkas noveller omedelbart efter de kommit ut:

"Romantiska sagodiktare som Arnim, Chamisso eller Hoffmann leder långsamt t in sina läsare i inledningen till det mirakulösa.[ccc]/.../. Kafka kastar med den första meningen in läsaren in i det mirakulösa :"När Gregor en morgon vaknade ur oroliga drömmar, fann han sig i sängen vara förvandlad till en

jättelik skalbagge." Emellertid, när, när väl det otroliga har krävts (av oss), att en människa i en handvändning förvandlas till skalbagge, tar Kafka för den fortsatta berättelsen inget mer under i anspråk. Det är som om hela hans berättelse bara var försinnligandet av en logisk slutledning, vars första betingelse lyder: om det vore tänkbart, att en människa förvandlas till en skalbagge /..../."[ccci]

Jämför Kafkas egen berömda, klassiska dagboksanteckning:"Början på varje novell nästan skrattretande."[cccii].(Som en fransk litteratör nånstans skrivit: ”Tåget har startat. Resan är slut.”. Detta skulle man kunna sätta som hjälprubrik över mången kafkatext.). Och vi har, som angetts ovan , även psykoanalytiska läsningar av Kafka, t.ex. Freuds tidige elev, W. Stekels, essä om *Förvandlingen* och den " psykosexuella infantilismen". Denne WS blev, p.g.a. avvikelser från den ”rätta läran”, snart inte välkommen i Freuds berömda "onsdagsklubb" på Berggasse Nr. 19 .

W. Emrich i sin tur menar, i sin bok *Franz Kafka*, att vi hos FK befinner oss "på andra sidan allegori och symbol". Parabler ”är inströdda i de större berättelserna”, skriver E. , men de är icke entydiga, menar han - : de kan måhända tydas med hjälp av de olika figurernas relationer till varandra.: " Och just vid dessa frågor / om de agaerande verken handlar rätt eller orätt. KG. / besvaras på ett motsägelsefullt sätt; a l l a möjligheter för tydning lämnas öppna; ingen är entydigt säker. D.v.s. denna föregivna parabel / här åsyftas *Inför lagen*. KG. / upprepar enbart i diktad form samma problem, förlopp, motsägelser, osäkerheter, som den stora romanen *Processen* framställer."; ”/…./ ordet ´symbol´ förlorar sin innebörd /…./.”[ccciii]. Bilderna och utsagorna i Kafkas verk är "det egentliga själv"; skriver Emrich: de "menar" sig själva. Nu uttalade sig Kafka också själv, (sic!) som svar till litteraturforskaren Kasimir Edschmid, - bl.a. också förf. till en spridd bok om expressionismen ... , som menade att Kafka lade in under(-verk) i vanliga händelseförlopp : "Jag har bara lagt lite extra ljus över scenen."

(Analogt med O. Walzels resonemang.). Jämför likaså W. Sokel, som talar om Kafkas ”berättarmässiga magnetism ”.[ccciv]

I en bred, utvidgad betydelse behandlas Kafkas förhållande till parabeln av den sensible H. Meschonnic [cccv] . Hela Meschonnics kafkasyn är en sådan, som endast den kan ha, som s.a.s. ”interioriserat” sin läsning av Kafka. Det är s.a.s. en kafkasyn för den meditative, för den ”metaspråklige”, eller för den poetiska läsningens – kanske den romantiska ”svävningsestetikens” människor. Sådana läsningar är ju också bevisligen fullt möjliga. Och kanske i verkligheten mycket mer vanliga än man i förstone tänker sig, både beträffande sig själv och andra. Hans teori om poesi såsom rytm är intressant. Kafka är för Meschonnic såsom en ständig Moses:” då hans / Mose / liv ju var ett mänskligt liv ” - som det också står i *Bibeln*, Moses, som aldrig kommer in i Kanaans land, - där den explicita meningen finns. Men ”metaspråksskribenten” – *i Meschonnic …* - håller sig lättjefullt svävande i den av honom skapade metaforiska rymden, och kan göra det i evighet, och undkommer så frågor av mer substantiell och mindre subjektiv natur. Ty denne skribent är ju helt subjektiv, *själv en poet*. Helt visst spanar han ut över kulturens fält, och söker i stora drag sammanfatta sina fynd, men förblir ofta ändå gåtfull, förklarande gåtor …. med andra gåtor. D.v.s. svävar vidare i det skenbaras rymd.

Jean-Paul Sartre sade vid något tillfälle : "Om Kafka har jag intet att säga.”. Sedan yttrade han sig om honom i alla fall. Som :[cccvi] ”Hans /Kafkas/ universum är på en och samma gång fantastisk och rigoröst sant.”. Roland Barthes har kanske rätt i, att litteraturen mer är till för att ställa frågor, än att ge svar. Den har, primärt enligt denne, en "interrogativ funktion". Denna funktion syns hos Kafka (av okänd anledning) vara mer framträdande än hos de flesta. Men verken har en flerfaldig karaktär, vilket vi skall försöka belysa. En *flerfaldig reaktion* på Kafkas verk är inte sällsynt, och den är ju fullt förståelig – när man betänker komplexiteten i verket, från hur många vinklar man kan se det – och dess författare - och välja att ge sin

huvudbedömning utifrån. Vi tycks, när det gäller Kafkas verk, också kunna utesluta en del läsningar jämte den biografiska såsom mest väsentlig och allena ”saliggörande”, t.ex. den lika vanliga som den biografiska, nämligen den allegoriska:

Roman Karst skriver:

"Hur som helst har alla försök till allegorisk tolkning av Kafkas bilder misslyckats och detta huvudsakligen på grund av två orsaker: 1.) I allegorin kan man uttrycka en och samma idé, alltid enligt samma konvention, på olika sätt; - hos Kafka är denna slags utväxling otänkbar. 2.) Den allegoriska bilden, om den än är mer eller mindre gåtfull, är alltid entydig, medan Kafkas bilder är flertydiga och tillåter flera tolkningsmöjligheter, något som den oerhörda mängden av kommentatorer har bevisat."[cccvii]

Så uttrycker Karst också ännu ett tvivel, som jag delvis delar:

"Allvarliga betänkligheter väcker också den symboliska tolkningen, till vilkens anhängare Norbert Fürst hör. Symbolen förfogar självklart över betydligt större möjligheter än allegorin. Bilden har i allegorin en underordnad funktion, man kan beteckna den som etikett för det allmänna begreppet; hos symbolen däremot bevarar denna en viss autonomi och är likaställt med begreppet. Allegorin är en gåta som bara har en lösning. Symbolen låter sig kommenteras på olika sätt. Den förenar bilden och begreppet till en dynamisk enhet. Liksom i de stora avantgardistiska verken i den moderna litteraturen, så upphör också hos Kafka den traditionella epikens och symbolens liv. Den symbolikiska tolkningen med sin mikroskopiska metod för här ut på irrfärder. Det har redan Norbert Fürsts bok bevisat." [cccviii]

Harry Järv kallar ju det för *pseudotolkningar*, om man skulle mena att ”Kafka inte har tänkt på något särskilt”. Petr

Rákos ser till möjligheten att betrakta *mångtydigheten* i sig, att betrakta motsägelsefullheten *per se*, och inte fråga sig vad Kafka menade ! Man undviker en ”vulgarisering” av meningen med FKs verk, om man håller mångtydigheten i minne, enligt denne. PR. menar även att man inte bör grunna över vilka samhälleliga förhållanden som Kafka kanske försökte beskriva, men mer vilka samhälleliga förhållanden som betingade hans skrivande.[cccix]. Henri Meschonnic betraktar Kafkas verk såsom endast åtkomliga på ett metaplan, som metafabler: ” Detta / Kafkas / språk är en andlig oro, denna minutiösa pointillism där överdriften av ”realism”, närvaron av ting inte bara blir fabel, men så att säga fabulös fabel.”[cccx].-----. Är det inte ändå fråga om *parabler*? Den judiska parabeln är ju klassisk. När Kafka, genom M. Buber, lät publicera två berättelser i en tidskrift, undanbad han sig den föreslagna titeln: "Två parabler." och ville i stället ha överskriften:" Två djurhistorier.". Det viktiga här är - kanske - att notera Franz Kafkas estetiska medvetenhet och bestämdhet. / Dessa två historier hade dessutom djuret i tredje person. Kanske har Kafka skrivit endast en (!) parabel: *Inför Lagen*? Eller är det kanske en anti-parabel ? I vilket förhållande står Kafka till parabeln ? Om vi ser till författarskapet *in toto*, och till hans yttranden om sina texter? Man kan här också tänka på Pasleys resonemang kring den lilla novellen *Elf Söhne*, där de elva sönerna, enligt Max Brod och andra, skulle hänsyfta på de elva noveller, som var tänkta att ingå i samlingen *En läkare på landet*. Varje novell är betraktad som en son. Detta är ju plausibelt. Men hur lite Kafka själv brydde sig om förhållandet mellan det betecknade och betecknande, det visar ju det förhållandet att han redigerade om novellsamlingen, så att den - inkluderande "Elva söner" - innehåller.... tretton (sic!) små noveller.[cccxi]. Är Kafkas ”parabler” då istället (anarkistiskt) … *anti-parabler*?

Reiner Stach koncentrerar sig - naturligt nog, eftersom han skriver en biografisk bok – på den biografiska grunden till *Förvandlingen*,[cccxii] samt på omständigheterna kring dess tillblivelse. Hans resonemang är intressant, även om det i någon grad är präglat av gissningar. Man kan inte vara alls (!!!) säker

på hur det gick till vid författandet av denna berättelse. Stach kritiserar Pavel för dennes överdrivna spekulationer kring förhållandet FK-Felice Bauer, men är ju inte främmande för att själv göra historiska spekulationer. Ändringar, strykningar och tillägg, (eller frånvaron av dem) i manuskripten är också betydelsefulla bidrag (för den idoge) till förståelsen av hur Kafka såg på sin skrivarverksamhet estetiskt. (Apparatband finnes, och till somliga av FKs verk bilder av handskriften, faksimil.) . Själv kommer jag inte till fullo utnyttja de möjligheter, som den textkritiska utgåvan ger här.

Är Franz Kafka *satiriker*? Fischer: "Det är den – ”fantastiska” - satirens metod, denna medvetna deformation uti det absurda, som Kafka betjänar sig av./.../. Det förskräckande i denna satir, det denna överskjutande är, att den hela tiden upplevande av världen inte möter den som Gulliver, utan liksom intensifierad av den erkänner sig som medskyldig."[cccxiii]

Nog är vissa delar av *Amerika* en satir över moderniteten, och *Processen* över rättssystemet? (”/…/dock i en rättstat.” *Josef K.* [cccxiv]). Och är inte också *Slottet* en satir beträffande byråkratins alla förödande verkningssätt? Och är inte *Svältkonstnären* den mest brutala satir över livsförnekelse man kan tänka sig? Nu kan det ju vara så, men det har inte så stort förklaringsvärde, som påstående. Hur blir denna berättelse så effektiv som den nu är ? Hur blir den en satir (i så fall) – , det är en bättre problemställning.

Symbolism.

Vad är alltså en liknelse? Analogier och symboler kan ju ”färglägga”, - och i det vara mästerligt underhållande, men de kan aldrig strukturera. De kan användas demagogiskt, oblikt, att övertyga den okritiske, som tar en liknelse om ett faktiskt förhållande (: om A, så B, och ”samma är det med C och D ”,

där A och B då är uppenbara realiteter, medan C och D alls inte är det .) för ett bevis.

Angående symboler, så är det nu något som framhållits av många olika kommentatorer, att Kafka skulle ha använt sig av ”freudianska drömsymboler” i sin diktning. Bland dem som protesterar mot detta kan vi nämna Selma Fraiberg.: ”Om hans berättelse uppnår effekten av satir och social karikatyr, så är det på grund av att drömmen i sig själv är en karikatyr av livet. ”, skriver F.,;”drömmen är själv i någon mening en allegori /…../ ”. Här bortser Fraiberg ifrån att massor av författare använder sig av en återberättad dröm o likn. – med de drömmens egenskaper som F. tillskriver denna - utan att alls uppnå någon ”kafkaeffekt”. - Fraiberg nämner så också att Ch. Neider menar att det hos Kafka handlar om ”freudianska allegorier”. Fraiberg understryker hur Freud betonade sin skuld till kreativa författare. Selma Fraiberg: ”Vidare, så måste vi medge att till och med de symboler, som korrekt kalls ”universella” i sig själva är material för kreativt arbete. Symboler är i sig själva sterila ting.”. De fordrar personlig erfarenhet. ”Det tycks mig såsom lika ofruktbart att försöka förstå Kafka och hans verk i termer av ”freudianska symboler”, som att försöka förstå en dröm åtskild från drömmarens associationer.”[cccxv] Att Kafka använde ”drömmens språk” och symboler som av någon anledning är frekventa i drömmen, det är ju ganska uppenbart.

Frågan är bara vad som händer med detta ”språk” och dessa symboler, och om de är freudianska, vilket man faktiskt misstänker att de är, i vilket syfte är de där, och vilken funktion de har, där de står ? Kafka har en helt säkert en *autonom position* i förhållande till Freud, men Freuds ”närvaro” i de verk vi diskuterar kan man knappast betvivla. Kafka är en kommentar till Freud. *Utan Freud fungerar Kafkas texter annorlunda.* Som nu dessa symboler – i det fall de är freudianska – är till för att … både dölja och uppenbara, och som nu detta ställer en inför svårigheter, svårigheter som är av en sådan art att man behöver , enligt Freud, en diskussion om den i en (terapeutisk) interaktion, så kommer man här att inse, att symboler i en litterär text faller utanför den freudianska

metodiken, eftersom här inte kan komma till stånd någon diskussion i ett interaktivt levande fält. Freuds tro på möjligheten av en psykoanalytisk tolkning av en text - såsom *Hamlet* - faller på flera orimligheter. Det är ju inte bara det, att prins *Hamlet* inte är någon verklig människa, med en verklig människas hela levandehet, men det är också så, att *Hamlet* i sin rena fiktivitet, hur mycket "sanning" denna gestalt än kan tyckas utstråla …. , inte är närvarande inför analytikern och således inte alls kan interagera/reagera. Det är svårt nog att tala med de döda, - än svårare att tala med avlägset fiktiva gestalter från 1600-talet, om de alltså än är skapade av självaste Shakespeare.[cccxvi]

Vi har i psykoanalysen vanligen inte att göra med mallar. (Även om vi kan hitta mönster, - som i allt levande.). Psykoanalysens metod, vilken ju är dess kärna, vilar på en kommunikation , över en klyfta, mellan analytiker och analysand. Denna kan bara – i bästa fall – komma till stånd i verkligheten, i det ömsesidiga sanna mötet.

Nu hävdar somliga, [cccxvii]att man kan tyda allt Kafka skrev såsom … *parabler*. Kafka experimenterade med olika former, och det finns inslag av poesi, parabel, och både symboliskt berättande i hans produktion. Vissa berättelser är skrivna för att avnjutas för sin blotta "poetiska")skönhets skull. Man kan säga att Kafka - *på något plan* – är en motståndare till absoluta "betydelser". Det torde också ligga i litteraturens väsen, att gå utöver den enkla tolkningen, översättningen (den enligt "likhetens lag "), eller genesen (den "historiska grunden"), att litteraturen är något i sig självt. Och något *Annat*. (När vi – för att omintetgöra vår nyss framställda tautologi - säger att litteraturen – bortsett från dess aktuella grad av större eller mindre komplexitet , större eller mindre "motstånd" - , är något i sig självt, så menar vi det ganska *exklusivt*. Litteraturen kan då menas vara ett parallellt universum, till det verkliga, med en egen ontologisk status, som inte är mindre mystisk än den, som nu vidhäftar den verkliga

världen. Alltså kan man då inte säga vad litteraturens väsen är, - man kan inte , inte nånsin, säga *vad litteratur är*. Ja, man kan säga att var och en som ger sig in på en sådan bestämning, hen sysslar med metafysik. Det är onekligen uppenbart inte minst hos Kafka, - att litteraturen går utöver den enkla tolkningen. Modernismen *är* dock generellt : att vara medveten om detta. Modernismen är: att upptäcka en parallell till upptäckten att jorden inte är universums medelpunkt. Modernismen är sålunda ”vetenskapligt revolutionär”. Betydelsen, den ”är något mycket litet”, som någon (jag tror det är Sartre) sagt. Man kan till och med, som t.ex. Chr. Schärf, mena – i fallet Kafka - ,att dennes verk saknar en strikt betydelse, en *semantisk* sådan. Vad vi här, just nu , *inte* talar om, det är den *effekt* som Kafkas text uppnår, utan att man alls använder sig av någon tydning eller explikation, och utan att nämna att just "läsbarheten" är ett däri ingående problem. Det är väsentligt , att man håller i sär dessa plan: *symbolisk* och *läsbar*. Man kan här jämföra med t. ex. Schillemeit, och också med M. Roberts diskussion - intensivt understödd av Barthes - om alluderande mening, om ”allusionernas vandrande” genom verken, där man dock aldrig riktigt förstår Robert. Det är överhuvudtaget slående hur många av interpreterna, som påstår att det beträffande Kafkas verk förhåller sig så, att ”alla tolkningsmöjligheter står öppna”, och att de då alltså är många. Exempel på detta skulle kunna fylla halva denna min bok. Somliga, t.ex. Järv, kallar detta tolkningsförslag för ”pseudotolkning”, inte utan goda skäl.

Vad vi kan vara mest benägna att se som parabler - oavsett vad nu Kafka ansåg …..- är ju små berättelser som *Inför lagen*, och *En svältkonstnär*. Dessa tycks bemängda med ett djupt filosofiskt existentiellt innehåll och vara i uttrycket lika den (underfundiga) judiska liknelsen och dess tradition. Så vi kan , utan tvivel , som kafkaläsare, och som kafkaporträttörer, ägna en hel del tid åt att , med visst nöje, söka sätta oss in i dem och deras tolkningsmöjligheter i just den traditionen, med det stora förbehållet, att det kan röra sig om en metaposition ifrån Kafkas sida. Man bör tänka på alla de hänvisningar till *kristendom* , som faktiskt finns i Kafkas verk.

Det, som också är viktigt att då hålla i minnet, är ju det, att vi här har *en del* av Kafkas produktion. Bara en del. Och vad vi ser av det hela, så är det nog inte den delen som Kafka satte störst värde på, var mest fäst vid. Bilder och liknelser tycks ha varit en andra själslig andning för honom, ett tänkande för sig. Den absoluta kärnan i författarskapet ligger inte i de s.k. *parablerna* och den filosofiska eller metafysiska spekulation som eventuellt ligger bakom det eller dessa, och de spekulationer och tolkningar som de alla erbjuder. Jag vill fortsätta påstå, att kärnan i författarskapet INTE är i de s.k. *parablerna*, men … någon annanstans. Alltså innebär det, att läsa Kafka, inte främst att spekulera över de i Kafkas författarskap ingående s.k. *parablerna*.

Jag anser således t.ex. inte att kärnan i utkastet *Processen* är "parabeln" (… legenden, som Kafka kallade den) *Inför lagen*. Denna berättelse, i berättelsen, (av prästen, domkaplanen…) är en kraftfull del, men den är ju inte huvudsaken. (Den är inte ens en bisak.) . Den är problematisk i sig, som vi skall försöka visa. Jag kan inte föreställa mig sättet, på vilken denna berättelse är huvudsak. Jag återkommer till detta när vi kommer till kapitlet om *Processen*.(Jag tänker här på detta, delvis i ljuset av vad som skrivits om denna parabel (om den är en sån) av olika författare, där man är skäligen eniga om, att denna parabel är lika sluten som det den (kanske!) handlar om. *Inför lagen* "puts a constraint on speculation" (/ sätter vissa gränser för spekulation /) som filosofen och samhällskritikern Judith Butler uttrycker saken i ett - å *YouTube* tillgängligt långt seminarium.). Överhuvudtaget kan man säga, att den likhetsrelation som *allegorin* som genre sorterar under, tillhör romantiken, liksom den närbesläktade *metaforen* är central för Freud, - och används av Kafka i sönderhuggen form. Den omvandlingsaspekt som också finns hos Freud, och som är *metonymisk/synekdokisk* finns även hos Kafka, i sin tur – genom dess inplacering i en större struktur - omvandlad.

”Paradiset var den ort, där man visste allt, men

ingenting förklarade. Världen före syndafallet,
före Kommentaren …"[cccxviii]

Inför lagen har nu ändå – gäckande - gett upphov till mängder av tolkningar, och detta är ju, vad litteratur - delvis - är till för. Att denna berättelse rätt väl "står emot" tolkningar, - jämför min reflexion om interpreter ovan - samtidigt som den gör ett djupt intryck är väl omvittnat i kring litteraturen. Den bär mycket väl sin hemlighet, förmodligen intill "Tidens ände". Vad som är utmärkande för Kafkas sätt att skriva och presentera parabler eller parabellika berättelser, är väl det, att han utgår från den judiska parabeltraditionen, men i sin behandling av den, nästan trakasserar dess essens. (!) .Ty hans parabler är ofta *anti-parabler* i sin otydbarhet. (Eller kompletta flertydighet , - otydbarhet.). (Persuasivt resonemang.).("Ur missförstånden stiger sanningen" , som Adorno enigmatiskt hävdar på annan plats.) . Den judiska parabeln används ju ofta av auktoriteten – i *kommentarens* form, som sedan kräver , repressivt ….ytterligare en kommentar, vilket är vitsen med det hela, och där *Auktoriteten* med stort "A" kommer till synes. Ofta kräver *Auktoriteten* kommentarer i all oändlighet, vilket kraftigt förstärker *Auktoritetens* makt - för att belysa en fråga eller ett förhållande. När Kafka använder *parabeln* kan man alltså se det som att han just förlöjligar dessa *Auktoriteters* bruk av parabeln, och implicit deras pretenderande på att kunna via denna - eller överhuvudtaget - kunna förmedla en "sanning" eller "rätt" till "sanning"- d.v.s. tolkningsföreträde. Han förlöjligar parabeln, helt enkelt. (Vi tänker här på Montaigne om kommentarer, samt t.ex. Kafkas behandling av *Prometheus*-myten och de kommentarer, som denna "lätta" mytförvanskning åstadkommit.[cccxix]). Mytförvanskningen kan lätta upp den makt som myten pretenderar på. En sådan är således ett led i det antiauktoritära stråket i Kafkas värld, det som framkommer inte bara i relation till sin far, men till samhället i stort och religion och filosofi. Kafka har eg. inte många tydliga åsikter (politiska, filosofiska, religiösa o.s.v.)

men han tycks förvissad om att just *kommentaren* tillhör det bedrägliga här i världen. (En doldis inom maktens sfär.). Även Kafkas skepsis kan ju ses som en åsikt, ett slag av negation. (Jfr. kapitelingressen från nihilisten Cioran. Angående det antiauktoritära draget, så finns det visserligen ett starkt sådant drag inom judisk humor, där det skämtas ordentligt med t.ex. rabbinen, denne, som har en unik maktställning inom judendomen, och där man t.o.m. kan skämta om *Jahve*. Samtidigt kan man understryka att den judiska humorn - i likhet med de s.k. "zenmästarna" – strävar att få grepp om sin "motståndare", och alltså är en ren maktteknik. Den judiska humorn är ett maktspråk, en fint (bedräglig undanmanöver), liksom ironin ibland är en fint, där ingenting egentligen förändras. Man blottar en svaghet, ser igenom någonting, men låter allt vara som det är, kanske med en egen fördel i insikt.). Men är då en parabelliknande berättelse som *Inför lagen* (...... eller *Odradek* eller *En svältkonstnär*) en drift med parabel ("Det är egentligen inga liknelser.."[cccxx] Vad är det för mening i att, - med " blodig ironi "..-, driva med *parabeln*, ifrån Kafkas egen sida ?

Jo: Kafka var *i grunden* skeptiker. På flera plan. (Jfr. ovan. hans förhållande till politik, religion, Buber, Flaubert och Brentano, samt hans egensinnighet, hans medvetet ocensurerade perception ..., esteticismen – eller snarare producerandet av det sköna - såsom överflyglande allt ....). Han var inte bara skeptisk i förhållande till frälsningsläror, - i sig auktoritära …- men hade enormt höga krav ställda på allt som pretenderade på att vara sanning, eller – för den delen : litteratur. I detta var Kafka ganska lik W. Benjamin, - Benjamin, en märkligt självständig essäist, som med sina klara ögon och en *radikalt omedveten* dubbelbotten (som gör honom klassisk) också blev en av Adornos favoriter. Adorno har i sina porträtt av Kafka och Benjamin en enastående förmåga - … realiserad längtan - att placera sig "i ögat" på dem, och med sina – något mer abstrakta än originalens - termer beskriva vad han då ser.[cccxxi] Man kan här tänka på Kafkas irritation över en del av Brods verk, Brod som lätt övertygade sig själv om

diverse sanningar. Så kan det nu inte uteslutas att den i *Processen* insatta parabeln, förmedlad av prästen, bara är ännu en bild av maktens förvillande grepp. Jag finner det själv oemotståndligt att betrakta den just så, som en bisujett, och just en djupt förvillande berättelse, vars mening – som alltså inte behöver vara ”rätt”… - är att: hur du än gör, så blir det fel ! Det väsentliga i *Processen* upplyses inte av *Inför lagen*, men man hänskjuts alltmer av denna lilla berättelse åter till den ”verklighet” som processen i *Processen* utgör.

En existentiell liknelse.

Ivan Sviták skriver:” Den mänskliga realiteten – människan i gränssituation -, det är efter sanningens subjektivitet den andra filosofiska centrala tanken hos Kafka…”, (Jfr. *djuret* som huvudperson i flera noveller.). Vidare menar Sviták:

”Chiffret är ett instrument för att illustrera skeendets gåta, eller närmare bestämt: det är instrumentet med vilket man fattar världen i dess totalitet, med människan innesluten i gåtan (/ Rätsels /).”; ”Kafkas värld är alltså en transcendensens chiffer, gåtans chiffer. Just därför förblir hans verk mångtydigas, också i det filosofiskt betraktandet; det möjliggör vidare konkreta utläggningar av den anonymitet, utifrån vilken Kafka levt sitt öde.” [cccxxii]

Jirina Popelová skriver[cccxxiii] om Kafka och den genuina, prononcerade, smärtsamma ensamheten, i dess betydelse av ofrivillig isolering :

” Den allmänna, alldagliga framställningsformen för ensamgörandet/blivandet är hos Kafka särskilt påfallande, i motsats till de exotiska formerna för ensamgörandet/blivandet i romantiken.”/-------/ ”Ensamblivandet är absolut. Kafkas humanitet består däri, att han söker en väg till mäniskan i detta ensamblivande /…/ att han finner ett förhållande till människorna i dess utlämnadhet och hjälplöshet.” [cccxxiv]

Av ensamhet hade Kafka erfarenhet. Han tyckte sig förmodligen vara medlem i ”de ensammas förbund”, t.ex. när han läste Kierkegaard. Med honom delade han bl.a. den gräsliga upplevelsen att starkt tvivla på ….. att han faktiskt var …. en människa. Detta är ju – *bland människor* … – den allra starkaste och mest smärtsamma form av ensamhet, som är tänkbar. (Denna slags ensamhet var Kierkegaards, ofta återkommande, vakna mardröm, det som verkligen skrämde honom. Troligen hade hans religiösa känsla en del som bottnade i just denna skräck, om han nu hade en religiös känsla. Jfr. Ljungdal, som tvivlar på detta.)

Det är mot bakgrund av denna känsla av extrem ensamhet, man kan förstå vissa av FKs val, vilka ibland syns mindre tilltalande -, detta ur olika aspekter. Att vända på resonermanget är givetvis möjligt: att påpeka , att andra val kanske hade fråntagit Kafka och Kierkegaard denna känsla av fullständig alienation. Hur som helst, så vet vi, att båda nu inte bara ansåg sig ensamma, men tidvis pålade sig en hel del skuld för sin situation. Och att de därmed ansåg att de var värda ett straff. De tycks nu båda två rentav njuta av att plåga sig själva. (Kierkegaards alla funderingar – livet igenom - om vilken skönhet man når, genom att pinas, kan här ses parallellt med alla de straffscener som Kafka målar upp, scener genom vilka han tycks låta ett fridens ljus sippra fram. Förlösning är långt borta här.). Med en sådan stark spänning i bagaget, så var det nu inte märkligt, att insatsen blev hög; - den psykiska energi som alstrades - och tidvis dämdes upp - inför författeriet , den var hos båda gigantisk, särskilt som de inte i egentlig mening

alls led av ngn konstitutionell brist på energi. (Detta kan man lätt se av deras resp. handstilar, tycker jag, utan att egentligen vara grafolog. Hos Kierkegaard konstaterar man rentav ett övermått av energi. Så gjorde han själv också. ”Hypersteni, som man som bekant kan dö av.”) . Frågan var nu bara i vilka former denna skulle transformeras, - ty i båda fallen var grundbeslutet tidigt fattat: den skulle transformeras i litteratur. Det var bara att personligt och solitärt söka finna ut: vilken? Vilken var möjlig ? Det skulle visa sig att transformationen – i båda fallen - blev av gigantiska mått. Kierkegaard 1843:

”Ångest är en den drömmande Andens bestämmelse, och hör som sådan till psykologien. I vakenhet är skillnaden mellan mig själv och mitt Andra (min eviga Ande) satt; i sömnen är denna skillnad suspenderad, drömmande är den skillnaden ett Intet.” [cccxxv]

Ett speciellt betraktelsesätt vad gäller liknelsebegreppet ägnar sig Marthe Robert åt i sin tidiga bok *Franz Kafka*.[cccxxvi] I *Förvandlingen* är berättelsen uppbyggd på ett ”som om ” (Fr. ”comme si”), menar hon. Kafkas far har kallat honom parasit, alltså försiggår allt som om *Gregor* (FK) vore en skalbagge, en insekt. ”Comme si” uttrycks aldrig i texten. Det är där bara *som ett fenomen*, inte som liknelse. Roberts resonemang för oss dock inte närmare någon konkret lösning på något problem. Vad för slags läsare är faktiskt, direkt engagerad i ett sådant ”som om” ? Hur ser den levande tanke ut, som är fäst vid ett ”som om”, som ett ”fenomen”?

En judisk allegori.

”Jag är inte införd i livet av den så tungt sig

nedsänkande kristendomens hand som Kierkegaard blev, och har inte fångat den yttersta fliken av den bortsvävande bönemanteln, som sionisterna har. Jag är slutet eller början.”

(Franz Kafka) [cccxxvii]

Handlar nu inte Kafkas verk om det judiska? Är det inte alltihop *en allegori över det judiska folket*? Över juden? Många talar (och skriver) om Kafka, i perspektiv såsom ensamhet, utsatthet och judiskhet. Vi kan naturligtvis aldrig dra några mer omfattande slutsatser om sambandet mellan miljö och skapande, och det är ingenting vi önskar heller. Men slutsatser om förhastade slutsatser kan vi dra. Familjen Kafka var inte religiöst strikt utövande judar. Man var i familjen uppdelad, - : fadern var västjude, sekulär , en ”*viertagejude*” – d.v.s. besökte synagogan de fyra obligatoriska gångerna per år - medan modern kom från en östjudisk sfär, med en för dessa typiskt mer troende inriktning. Hon, Julie, hade flera syskon, välutbildade, varav en, Franz´ av honom beundrade morbror Siegfried Löwy , var läkare - ... på landet, i Triesh, en annan morbror lyckad köpman i Madrid). Jag har varit mindre alert att följa det eventuella spår, som skulle leda från *Toran* , från den ofrånkomliga - den var det då , mer eller mindre , - judiskheten, - som Kafka dock själv i samtal och brev ofta framhäver - fram till Kafkas "andliga grund". Detta är en viss brist.[cccxxviii] - Det finns dock avgjort det , som är mer uppenbart i det som är unikt hos F. Kafka än det speciellt judiska ! Torsten Ekbom påstår [cccxxix] , att det är omöjligt att skriva en Kafkamonografi utan att beröra den judiska problematiken, och det är tycks mig självklart riktigt.

Kafka hade upplevt – om än inte personligen – förföljelser och trakasserier av judar i Prag. Att detta satte spår är fullt klart. Han kunde från ett fönster se upplopp riktade mot judar, kunde läsa om rättegångar mot människor som mördat judar. Hans fars butik hade undgått plundring vid ett tillfälle,

enbart för att mobben inte trodde att faderns butik faktiskt var judisk, då den ju bar ett tjeckiskt fågelnamn. På en vardaglig fågel. Kafka kunde ju – liksom hela samtiden, direkt eller indirekt blev - inte ha undgått att bli påverkad av antijudiska rättegångar som Dreyfus-processen. Han nämner denna dock bara vid något enstaka tillfälle i ett brev. Mer upprörd blev han över några andra processer med judar som huvudpersoner, bl.a. den ytterligt tragiska Tisza-affären och den s.k. Hilsner-rättegången,[cccxxx] som rörde ritualmordet i FKs eget land 1899 på en kristen kvinna, Agnes Hurza. Båda dessa rättegångar berörde Kafka omvittnat mycket starkt. Någon påverkanslinje från dessa rättegångar till exempelvis FKs *Processen* är dock svårt att finna, liksom från rättegången mot Gross. Många tankar hos honom rörde utan tvivel just det faktum att han var just jude. Av mycket stor betydelse var det också i detta sammanhang för skapande av en apori, att hans uppfostran och skolgång och umgänge var präglat av tysk borgerlighet och en sekulär tysk klassisk tradition.

Man kan spåra det rabbinska i vad som tycks vara parodier på rabbinska itereringar i Kafkas tänkande, i hans brev, samt i passager här och där i författarskapet.– Man kan även tänka sig, att det finns något av ett typiskt ” judiskt” hemlöshetssyndrom, en rotlöshetskänsla. Man kan ibland läsa om den *fördel* det kan innebära att vara utanförstående, som när J. Svennungsson[cccxxxi] reflekterar kring W. Benjamin. Mången sociologiskt inriktad forskare har tagit som utgångspunkt denna vinkel, men den kan – som man snabbt inser – bara förklara en liten del av en intellektuell prestation. Det kan inte uteslutas dock att det har varit en nödvändig, men inte tillräcklig förutsättning för många av Europas betydelsefulla nydanare, att de tillhört en – traditionellt välutbildad – (och ibland utsatt) minoritet. Men lika självklart är alltså, när det gäller det judiska, att man kan påstå, att judiskheten *inte* var *determinanten* – i.e. det huvudsakligen bestämmande - gällande det unika i Kafkas verk. Kafka skriver, *argumenterar* ofta , i breven med hjälp av liknelser och bilder. Det tycks vara hos

honom något naturligt. Ibland är dessa liknelser mindre lyckade, men det är alltså ... en vana han har. (Ibland är hans liknelser – om de är sådana - nästan väl "sökta" , " skruvade", som i *Von den Gleichnissen*, (Om liknelserna.) och *Die Bäume*. Dessa finner jag omöjliga att alls tolka, på grund av vad man uppfattar som den, för Kafka *ovanliga*, logiska oklarheten i dess strukturer. Ligger nu träden i *Die Bäume* alldeles *icke skenbart* lösa under snön? …). Vi kan koppla den vanan till en tradition.

Kafkas förhållande till det judiska var - var man utifrån kan bedöma - dock ganska distanserat, rent av lättfärdigt så…, kanske djupt ambivalent (alltid med skepsis, åt alla håll) . Han höll t.ex. 1912 ett föredrag, *Rede über die Jiddische Sprache* i judiska rådhuset i Prag, som inledning till ett framträdande av en judisk skådespelartrupp, en skara under ledning av en Jizach Löwy, (icke släkt med FK.s mor), som spelade teater på jiddisch, och kontentan av det (i tryck) fyra sidor långa föredraget är egentligen bara den, att : om man …. slappnar av och inte tänker på saken, så förstår man jiddisch alldeles utan vidare ! Kafka var motsatsen till sekterist, och dessutom var han en icke-vetenskapsman. Åhörarna måtte ha blivit - milt sagt - förvånade.[cccxxxii] Kafkas liv var så relativt fattigt på yttre händelser, att detta föredrag markerar en stor händelse i detta liv, och det var ändå nu bara en liten grupp på uppskattningsvis några tiotals människor, som hörde föredraget. Själva skissen till föredraget är dock bevarat, och vi kan i den följa FKs ganska spefulla tanke.

Tar man och läser en essä om Kafka, som är skriven med utgångspunkt från det judiska, (och de är många …) - så börjar den med det judiska , men tyvärr också alltid slutar där, utan att man tagit ett enda steg framåt. Så tycks det mig alltså - p.g.a. frånvaron av förklaringsvärde o. fruktbarhet - något perifert . Man kan här till exempel nu läsa Hartmut Binders stora *Kafka-Handbuch II*, [cccxxxiii] för att få klart för sig den omfattande dokumentationen över Kafkas irreligiositet och över hans

ointresse för ingående judiska studier, m.m. Att han mot slutet av sitt liv fick ett visst intresse för det Hebreiska språket, och att han tidvis diskuterade en eventuell emigration till Israel (det brittiska "Palestina"), är ett faktum, som är knutet till judarnas situation, som ibland var ytterst utsatt, men även till hans situation som sjuk. Han lade fram förslag till Felice, redan vid första mötet, om att flytta till Palestina, till Dora Dymant om Paris , för att bosätta sig där. Berlin, München, Paris o. Palestina, det var tänkbara boplatser, ansåg FK..

”/…/ jag beundrar sionismen och äcklas av den.”
(Kafka) [cccxxxiv]

Man hänvisar ganska ofta till likheten mellan Kafkas korta berättelser och den judiska berättartraditionen. Och sant är, att det i Kafkas huvud tycks ha vimlat av liknelser av det slag man ofta finner i judisk tradition och judiskt skriftställeri. Hans inställning till denna tradition (ibland talar man här om *chassidismen*, och han själv gör det likaså) tycks dock ha varit komplicerad. Jämför här Judith Butler. JB har i seminarier både yttrat sig om Kafka som parabeldiktare och om förhållandet mellan Kafka och messianismen o. eskatologi. R. Stach menar - distinkt - att judiskheten knappast kan vara determinant för detta författarskap, som skakat en hel värld. [cccxxxv] Att det judiska spelar in , kan man naturligtvis inte undgå att tro. Jfr. t.ex. här också Émile Durkheims spekulationer om tänkandet inom gruppen judar i förhållande till deras omvärld, i sociologiklassikern *Självmordet* [cccxxxvi] , där även orsaksbegreppets validitet på ett intressant sätt delvis ställs ifråga. [cccxxxvii] É.D. har ibland ”solklara” uppfattningar, som tycks grundade i …. ren ”intuition”. Exempel : ”Han / juden / äger den moderna människans förstånd utan att dela dennes förtvivlan.” [cccxxxviii] Det blottas så - i blixtbelysning - mitt bland den statistiska exakthetens tabeller – en svaghet i hela den sociologiska forskningens konstruktion : vad för slags slutsatser kan man dra om samhället, och på vilken nivå och med vilken terminologi ? Är kategoriseringen av sociologiska fakta byggd

på ren subjektivitet? Jag ansluter mig till (den icke-judiske skribenten) H.D. Zimmermanns högst rimliga slutsats/bedömning beträffande Kafkas förhållande till det judiska:

”Kafka är en heretiker, som Scholem skriver, en kättare, som inte ansluter sig till någon troslära: han är en individualist, som utbildar sina egna föreställningar.”[cccxxxix]

Kafkas kunskaper om den judiska religiösa traditionen och mystiken (*Talmud*, o.s.v.) var mycket begränsade. Han var inte någon ”lärd mystiker”. Minst av allt, - det vågar jag påstå. Zimmermann slår också – liksom många andra - fast det mycket välunderbyggda faktum, att Kafka inte var någon sionist.[cccxl] Dock menar Z. att man emellertid inte på grund av detta kan säga, att Kafka inte var en judisk författare. Vad nu en ”judisk författare” är, lämnas dock därhän till vidare tolkning. Zimmermann är mycket skeptisk till Brods försök att göra Kafka till en religiös skriftställare, men kommer ändå – också helt rimligt - fram till att FK är något av en mystiker. Franz Kafka var ju i grunden som vi sagt – nära nog konstitutionell - skeptiker. Han var aldrig någonsin en explicit politisk författare. [cccxli] Att Kafka då och då tycks skildra det judiska folket innebär inte, att det judiska är förutsättningen för hans unicitet. Det innebär heller inte, att han främst av allt skulle definieras, insnävande, som en ”judisk författare”, i den meningen att vad han skriver framför allt bör ses i ljuset av den judiska traditionen eller ”den judiska saken”. Historien har visat att Kafka uppskattas av en majoritet av all världens läsare. Inkluderande bl.a. arabvärlden. [cccxlii] Kafka och många andra judar i Prag vid denna tid hade blivit för assimilerade för att känna sig som mest hemmahörande i judendomen. De fann ingen tillhörighet någonstans. [cccxliii] Att vara en del av en minoritet, och på detta sätt, det präglade dem otvivelaktigt. Och man kan se i Kafkas verk, att det judiska – som problematik – tas upp i vissa noveller. Det går utan vidare, att använda vissa av dessa berättelser, som mer eller mindre handlar om en minoritet, och låta den belysa minoritetens och gruppens,

tillhörighetens problem. Så låter Zadie Smith till exempel skalbaggen [cccxliv] *Gregor,* vars framben hjälplöst fladdrar framför hans ögon, illustrera hjälplösheten inför frågor som: ”Vad är en jude? Vad är en polack ? Vad är en arab?”. Det låter sig naturligtvis göras. Så kan man tveklöst ta en metafor ut ur sitt sammanhang (ty det huvudsakliga sammanhanget kan nog, i *Gregors* säng, inte vara detta, men nog något mer personligt…) - och klatschigt men även meningsfullt använda den som Smith gör.

Martin Buber menar i *Skuld och skuldkänsla* [cccxlv] att *Processen* bl.a. har att göra med *82:dra Psalmen* i *Psaltaren,* om stjärnandarna (änglarna) som missköter sitt juridiska ämbete vid utsållandet av vem som skall få inträde till himmelriket. Kafka skulle enligt Buber ha frågat honom om denna psalm. Torsten Ekbom reserverar sig mot detta tolkningsförslag, och refererar till Kafkas anteckning av den 15 sept. 1915: ” /…/ framför mig fladdrar inga bibelblad.” Det gjorde det sannerligen sällan, och när de fladdrade de där, så var det inför ögonen på en genuin skeptiker. Man kan också – för att ta sig an den andra huvudfrågeställningen i frågan om *judendomen-Kafka,* : påståendet att det, att Kafka var jude, och just medelklassjude i Prag, - ”de mest västjudiska av dem alla”, (L. Begley) - , att det nu skulle vara den avgörande förklaringen till, att Kafka skrev det han skrev – och skrev som han skrev. Att detta påstående innefattar en enorm förenkling, det inser alla, men det framförs ofta som om det vore en helförklaring, när det nu måste ses som, att det alltså var en nödvändig, men avgjort inte tillräcklig förutsättning för att något så märkligt som Kafkas verk. Det är inte så, att det är judendomen, som här är det väsentliga. Nu har ju, var för sig, Kafkas liv, judendomen, den judiska saken, kapitalismen, byråkratin, jämte ett flertal andra historiskt bundna storheter, alla rätt att kräva uppmärksamhet, och de är av stor vikt i sammanhanget. Bara inte i sammanhangets kärna! Sammanfattningsvis kan detta uttryckas kort: Judiskheten var inte *determinant* för Kafkas verk. Det helt avgörande i fallet Kafka må sökas någon annan stans. Ingen annan jude i Prag vid

denna tid, skrev över huvud taget någonting i närheten av det, som Franz Kafka skrev !

Marxistisk tolkning.

”Allt förfrämligande av det mänskliga väsendet är därför ingenting annat än förfrämligande av självmedvetandet.”

(G.W. F. Hegel)

”Hans förtjänst som diktare består däri,
att han med stor diktarkraft beskrev hur
människans förfrämligande förintar.”

(W. Mittenzwei)[cccxlvi]

Många kommentatorer till *Processen* och andra verk av Kafka, främst de som skrev innan mitten av 1970-talet, har anlagt ett marxistiskt perspektiv och då särskilt knutit an till den idé hos Marx i de s.k. ”*parismanuskripten*”, som denne publicerade under titeln ”*Nationalökonomie und Philosophie*”. Den idé jag syftar på är den om *Entfremdung* - förfrämligande, en ontologisk/sociologisk bestämning, som skulle gå igen i Kafkas verk enligt bl.a. Max Bense. (Idén om förfrämligande / Entfremdung / ligger likaså nära den idé om *alienation* som också förkommer redan hos Hegel, Marx´ ”inspiratör”, bl.a. 1807 i det berömda förordet.). Bense betr. Marx :

”Han utgår från kritiken av det ekonomiska innehavet, men man märker genast, att han därur avleder ur det som av honom definieras som egendom , alltså något som man inte är utvidgas till ett vara-förhållande, alltså ett ontologiskt sakläge, för att därur avleda samhälleliga och antropologiska följder ”---

-” Funktionen ´att ha´ träder alltså inom medvetandet i ´Varats´ ställe.”[cccxlvii]

Hegel införde begreppet ”*Entfremdung*” i samband med en analys av arbetsdelning. Karl Marx i *Parismanuskripten* : ”I stället för all fysisk och andlig mening har inträtt det enkla förfrämligandet av all denna mening, genom innehavets (/ Habens /) mening.” (Marx definierar förfrämligat arbete såsom: arbete för ägande. Förutsättningen för denna definition är klassanalysen ovch kritiken av den borgerliga nationalekonomin.[cccxlviii]). Bense menar att Kafka tycks ha gestaltat, litterärt, en ”vara-tematik”, som har en fundamentalontologisk struktur, den som finns dels i Heideggers *Brief über den Humanismus* i existentialfilosofisk form, dels i dramatisk form hos Bertolt Brecht. Allra tydligast avspeglar sig detta förfrämligande i alla de djurhistorier, som Kafka skriver, (i avhumanisering) samt i historien om byggandet av den kinesiska muren, menar Bense, med det konsekvent uppdelade arbete för förfärdigandet av muren, som enligt Bense beskrivs i denna novell. Vi ser alltså, att den i samhället främmande, Franz Kafka kan uppnå en ”*Entfremdungseffekt*”, ett avstånd, rymd, svävning, ett nyseende av det bekanta.

ATT denna förfrämligandeeffekt ”funnits där”, det har länge varit klart för kritiker och andra, - den ses som en del av ”kafkaeffekten”, ”det kafkaartade”, ”kafkaeska”, och ibland är det också på loka sätt föregivet förklarat hur den kommit dit. Denna effekt är ganska så typisk för en 1900-talsriktning - *expressionismen*- inom litteraturen, som ofta förknippas med Kafka. I Sverige hade vi t.ex. det tidtypiska förfrämligandet hos Birger Sjöberg, som i sin sena poesi, i och med *Kriser och kransar* (1924) blev en av denna riktnings företrädare. [cccxlix] Sjöberg lät här ”Fridadiktningen” rasa samman, (”Idyllen som gick i kras”. Peterson.) i vad man upplevde som en diktares förtvivlan, och sammanbrott. Sjöbergs diktbok rörde upp kanske mer debatt än Pär Lagerkvists diktsamling *Ångest*, men de var samma andas barn. Sjöberg upplevdes som mer udda,

som hans diktsamling speglade vad man omedelbart såg som en gigantisk oförståelig förändring hos denne. På kontinenten (och senare i USA) arbetade Bertolt Brecht ofta (o. metodiskt) med denna effekt inom teatern, Georg Trakl m.fl. inom poesin. Den beskrevs bl.a. av Edschmid. Man såg den alltså allmänt, och särskilt i vänsterkretsar, som ett symptom på hur *den moderna världen* – och med det avstånd som teknik och ekonomi skapade – kunde få människan att känna främlingskap, (*alienation*) se sitt arbete som mekaniskt, varuutbytet i kapitalismen som reifierande (förtingligande) m.m. [cccl]- och inom konsten finns massor av uttryck för denna modernitets omedelbara baksida. (Expressionisten är individualist, en alienerad sådan. Att ”uttrycka sig själv”, då främst den egna förtvivlan – enskilt – får ett värde , plötsligt, i konstteorin. Detta värde åsätter man sedan mängder av artefakter från det förflutna.). Här grep nu massor av vänsterradikala intellektuella in och sökte inmuta Kafka , kanske mycket i kraft av (en tolkning av) begreppet ”kafka”, som den främste av alla samhällskritiker. Så uppstod den s.k. ”marxistiska kafkatolkningen”. Dess företrädare fanns framför allt i Tyskland, Frankrike och det nybildade Tjeckoslovakien. Bland dessa kan vi åter nämna Goldstücker, Garaudy , m.fl.. Man kan dock – naturligtvis - inte förklara ”Entfremdungs-effekten” ur något slags faktum rörande Kafka såsom skrivande i expressionistisk stil. Detta fel gör t.o.m. Adorno i en passage i sin essä i *Prisms*. Kafka är nog ganska löst bunden till det stilbegrepp vi har i ”expressionism”. Den nakna - naiva - hyllningen till ”uttrycket” var ju inte något som Kafka skulle stämt upp i. Bland kritikerna till expressionismen var just Lukács en viktig röst under större delen av 1900-talet.

Skribenter med en marxistisk åskådning (eller liknande samhällskritisk attityd) har funnit Kafkas *Förvandlingen*, *Processen*, m. fl. berättelser, såsom beskrivningar av den alienerade människan i det högkapitalistiska samhället. Jag nämner här som exempel Alexej Kusak, Roger Garaudy och delvis Ernst Goldstücker. De finner inte bara motiviskt Kafka

såsom den perfekte beskrivaren av detta samhälle, som de själva önskar förändra, men också formmässigt. Man hade inom den marxistiska sfären en kafkakonferens år 1963 i Prag, efter vilken man också publicerade bl.a. en skrift, *Weltfreunde* redigerad av Goldstücker Ur den är vissa av nedanstående citat hämtade. A. Kusak:

”Kafka tycks mig som det tjugonde århundradets oerhörde, monumentale realist, som såg detta bättre än någon annan. ”; ”Som marxist intresserar det mig överhuvudtaget inte vad Kafka tänkte om sina egna verk.” [cccli]

Kusak menar att det vid kafkatolkning är meningslöst att använda sig av dagböcker o. dyl.:

”E. Goldstücker/…/har uppfattningen att Kafka framför allt måste förklaras genetiskt ur sin miljö /…./, att man måste studera hans liv och verk i samband med historiska och samhälleliga faktorer./---/.Kafkas förtjänst består inte i det, att han p r o f e t e r a d e om några samtida missförhållanden, utan att han såg konkret såg sin tidsepoks skräck i dessa. Och detta är nu kafkaforskarens uppgift, att fastställa de medel med vilkas hjälp detta seende kan konkretiseras. Kafka använde en speciell liknelsemetod, och merparten av marxister som försöker förklara Kafka, ser däri en brist, ett motstånd mot realismen. Jag är dock tvärtom av den uppfattningen, att Kafka arbetade med denna form, eftersom han med den ville fånga mer realitet.” [ccclii] ” Som marxister måste vi inte bara se hur verkligheten verkade på Kafka, men särskilt också hur Kafka kan hjälpa oss att komma underfund med verklighetens gåta.”/…../ ” I Kafkas verk ligger tyngdpunkten på typiseringen av situationer, i vilka en människa löper, kämpar, - typiseringen av känslan av den mänskliga existensens absurditet, vars uppgift är vad Ernst Fischer med ett Tjeckiskt uttryck kallade ” Förlust av verkligheten”.[cccliii]

Paul Riemann skriver :

”Vi ser vanligen Kafka inte som upptäckare av nya världar, utan tvärtom som den skeppsbrutne. Jag måste säga, att jag själv i Kafka inte ser den skeppsbrutne.”[cccliv]

Roger Garaudy (fransk litteratör, opinionsbildare, politiker, mm.):
”Marxisterna har sagt att denna konflikt (det inre och familjen, juden, tjänstemannen) i sista instans har klasskaraktär. På grund av sin personliga ställning upplevde Kafka klassmotsättningarna och förfrämligandet som de här åberopar i förstärkt form.”[ccclv]
Huvudtemata är, enligt Garaudy, i Kafkas verk, dessa tre :
a.) Djuret – Tema såsom uppvaknandets tema: människan är ett väsen, som tvivlar på sitt eget liv (*Rapport avlagd inför en akademi, Förvandlingen, Boet*.)
b.) Sökandet – Tema: sökandet efter ett nytt och sant liv. (*Processen, Slottet*.)
c.) Det ofulländades tema – i alla hans verk. [ccclvi]
Garaudy skriver också: ” Det litterära skapandet är för honom tekniken för övervinnandet av alienationen. Poesin är motpolen till alienationen.”. Alexej Kusak: "Kafka tycks mig som det 20de århundradets oerhörde, monumentale realist, som förstod detta bättre än de s.k. realisterna/..../ det djävulska i denna världen."[ccclvii]
Ofta står de två marxistiska konstuppfattningarna mot varann, den ”ortodoxa” (propagandistiska) och den ”mjukare”, den återspeglingsteoretiska, den som ju härstammar från Fr. Engels. Kulturdiskussionen – den som rörde samhälle/politik - på 1910 och 20-talen rörde sig ofta om i vad mån de katastrofscenarior som uppmålades av Spengler, expressionister och avantgardister i olika läger hade ett sant navigationsvärde. K. Krolop understryker det faktum att Kafka planerat en bok med titeln *Straff* (/ *Strafen* /), innehållande : *Domen, Förvandlingen* och I *straffkolonien*. [ccclviii]
Man har inte bara gjort kopplingar till Marx och begreppet *alienation* hos denne, men även sett en parallell mellan Kafka och den tyske sociologen Max Weber, född i

staden Erfurt. Weber hade en liknande bakgrund som Kafka hade (juristexamen + en mycket dominant far …), samt var banbrytande inom *organisationsteorin*, ett ämne , som är närliggande en del av de teman som Kafka behandlar, och nära det, som begreppet ”kafkaartat” delvis är knutet/konnoterat/ till. Kafka beskriver vad Weber tar upp socioteoretiskt, som t.ex. Warner menar i en uppsats [ccclix] : om hur byråkratiska organisationer kan löpa amok. Blir en järnbur för människan. En webersk ”Iron cage”. Max Weber är närmast dystopiker. Här har Kafka ofta setts såsom ”profetisk” och ”sannspående” av mången av det moderna samhällets senare analytiker. Hos Weber finns tankar om, att byråkratin(-s samhälle) leder till uppror och kaos. Man kan här också tänka på inte bara *organisationens*, men väl också *institutionens*, makt.[ccclx]

----

12. HUR KAFKA SKAPADE ”KAFKAEFFEKTEN”.

Vad jag tänker ta som ingångsvinkel - för att sedan söka bli mer precis - är den om att när det gäller hjälten, så har vi, i effekten, att göra med *en frånvarande skugga* hos denne:

Tänk ett ögonblick på hur *skugglös* Kafkas hjälte kan tyckas framstå, - … som en *Peter Schlemiel*, som sålt sin skugga ... .[ccclxi] . Chamissos *P. Schlemiel* sålde ju sin skugga för en påse guld, och djävulen ville ge honom tillbaka skuggan, om

Peter istället gav djävulen sin själ. *Schlemiel* vägrade och levde vidare, - istället idogt vetenskapande. Skugghistorien hos Chamisso påminde till en del om Chr. Wielands inlagda komiska berättelse i *Abderiternas historia*, innehållande en hel redogörelse för en juridisk process gällande äganderätten till …. en åsnas skugga. [ccclxii]

"Den, som ingen skugga har, undviker att
gå i solen. Det är det förnuftigaste och säkraste."

(A. von Chamisso,
Peter Schlemiel sällsamma historia.)

Hos Kafka tycker man nog mer, att hjälten oftast står *så tätt* intill någon slags vägg, att man inte kan urskilja om han har någon skugga eller ej…. . (Vi har ett intrikat *måleri* hos Kafka, där vi å ena sidan ibland har en skugglös hjälte, och ibland – å den andra - en hjälte med en väldig relief. Bl.a. detta skall vi studera, delvis med en parallell terminologi.). Man kan tycka att Kafkas hjälte s.a.s. är ”inneboende hos sig själv”, men att han … *förlorat detta själv*. (Chamissos ”Schlemielskugga” lär dock i förbigående sagt – enl. Thomas Mann i en essä i hans klassiska *Själens adel*, - vara mer av ett muntert infall , under ett samtal på promenad med en vän, än ett djupt känt behov av att gestalta - nästan - en själsförlust, ty Chamisso realiserade ett borgerligt liv och kom i utmärkt balans med sig själv, i motsats till t.ex. E.T.A. Hoffmann , som – föga förvånande - mycket beundrade berättelsen om *Schlemiel* - efter en orolig ungdom. Såsom en förlust av själen tolkas oftast förlusten av skuggan. Även H.C. Andersen tar upp temat om den förlorade skuggan – helt medveten om Adalbert von Chamissos berättelse - i sin fina berättelse *Skyggen* :

”/ ..../ fordi han vidste, at det var en Historie til, om en Mand uden Skygge”[ccclxiii]

En man är – i denna sentimentala berättelse - på besök i en stad i ”de hede Lande” (de heta länderna) släpper sin skugga lös efter en kvinna på en balkong på andra sidan gatan, i oförsiktig nyfikenhet. Skuggan smyger sig genom balkongdörren och kommer så lös i världen. Den reser omkring, - precis som Andersen själv skulle göra i Europa …- kommer efter många år tillbaka till sin ”värd”, och tar sedan över – som Dostojevskijs dubbelgångarfigur i *Dubbelgångaren* - sin skapares, sin värds, liv och ……. gifter sig sagolikt till ….. ett kungarike (sic!).

Nu är hela detta resonemang *persuasivt* och byggt på ett ”effektuttryck” (: liksom skugglös) … Ingenting säger – explicit - att vi t.ex. i *Processen* har en huvudperson med någon brist på skugga. Där finns ingen skugga nämnd, och ingen glömd heller. Jag använder ett effektresonemang. Skuggan som skugga spelar här mindre roll. Ty skuggan skulle vara - enl. mig själv - , en bild, och som bild ett tillägg till min teori - , en bild för konsekvensen av avsaknaden av totaliteten av det *Omedvetna* hos hjälten, och kanske en *bild* för själva teorins kärnpunkt. Det är åtminstone en del av den allmänna uppfattningen om Kafkas *hjälte* att *hjälten* saknar någon väsentlig psykologisk instans. (En saknad vi känner igen, men som är prononcerad hos Kafkas hjälte.). Allt detta nämnt nu, så att man ev. klarare skall kunna förstå vad jag menar. Mitt tal om *skuggan* får ses subjektivt och likaså mot bakgrund av diskussionen om begreppet ”*kafka*”.. Jag är dock fast i det förhållandet som gäller för all litteratur: att man i alla hänseenden måste utgå ifrån den effekt, som man tycker sig förnimma i de verk man talar om.

Man kan överhuvudtaget inte alls tala om litteratur, utan att börja med frukten av själva läsningen av den.

Nu är jag framme vid det som är centralpunkten i min framställning. Här bör nu understrykas, att ett studium av en teknik är ett ; - ett studium av mening är ett annat. Att dessa två hör samman, att ingen *mening* fås, skapas, ges, i ett litterärt verk, utan bruket av en litterär *teknik* , det är självklart. Vad

man i allmänhet brukar skriva om Kafka, det är utifrån ett ”*impressionistiskt*” – *subjektivt* - perspektiv, (häri ryms massor av tolkningar som bygger på personlig reception) eller från ett biografiskt, existentiellt eller sociologiskt (vilka alla kan gå in i varandra). Till grunderna för *ett impressionistiskt perspektiv* är det jag först vill komma: Vad är det som gör, att man nu kan påstå något vittgående, utifrån sin egen reception av en kafkatext, och därifrån säga saker om frihet, hopp, om främlingskap och sanning ? Mest intressant för mig är att se till de förutsättningar i verket som ger en läsare/kritiker möjlighet att få en impression/ett intryck rörande de nämnda ideala storheterna.

Ett teknikstudium för att söka grunderna till uppfattningen av detta märkliga, egenartade kafkauniversum - impressionen av detta - , det är mitt mål. Detta teknikstudium bör, för att nå sitt mål , inte vara specifikt inriktat på enskildheter, hur intressanta dessa än är, tematiskt och biografiskt och kulturellt, men det *grundläggande greppet*. Teknikstudiet är här till för att inringa en mening, eller hellre: en effekt. Denna effekt är ”*det kafkaartade*”[ccclxiv], det är denna effekt jag vill koppla ihop med studiet av tekniken. Vilken teknik ger denna effekt? Detta är nu ungefär lika svårt som att – till exempel - generellt försöka förklara humor. Eller svårare. Det är en så komplicerad uppgift, av diverse orsaker. Man kan säga – i rysk litteraturteoretisk ”formalistisk” tradition …. - att jag just söker efter ett ”grepp”. Jag söker beskriva detta grepp (såsom orsak) och koppla det till den s.k. ”*kafkaeffekten*”, (såsom följd) en effekt, som blivit ett begrepp, (”*kafka*” - rätt och slätt), - historiskt [ccclxv]men vars innebörd ju egentligen - av skäl som kommer att redovisas - är diffus, oklar. Vi skall åter och åter komma till detta problem, som i sig ryms under en paradox: att vi söker förklara något, som vi inte har en definition på. Strindbergskt, flaubertskt, kafkaiskt, - det är som planlöst, maktlöst tautologiserande. De låter sig ju torftigt identifieras med diverse kvantitativa metoder, (positivistiska läsarundersökningar), låter sig aldrig väsensbestämmas: man

kan aldrig med ord – eller med något annat medium - fullständigt beskriva dessa stilbegrepps innehåll.…. Man grips av en tanke likt T.S. Eliots: ”Inget vare sig i denna världen eller nästa kan ersättas av något annat.”. Samma är då med avledningarna : det strindbergianska, det flaubertistiska, det kafkaistiska (”kafkaaktiga”), d.v.s.: det som nu påminner om vad Strindberg, Flaubert och Kafka *gjorde*. Man kan i en text av lättare, dagsaktuell eller vardaglig natur, - kulturjournalistiskt t.ex. - utan större betänkligheter drista sig till att göra en karaktäristisk, - men i mer ”allvarliga” sammanhang, som här…., så går det ju inte för sig. Här i vårt fall : *Det kafkaartade*. Vi är nu faktiskt utlämnade åt en sådan situation. Själva naturen hos stilbegreppen är besvärlig.[ccclxvi] Mycket i analysen i denna studie grundar sig på ett resonemang kring hur Kafka – i sin fiktion – beskriver en människa (sin *hjälte*, sin hjältefigur, subjektet,(*S*)) och dennes förhållande till sin omvärld. (*O*.) Vad är *medvetande* (*Medv*.) vad är identitet, självreflexion, reflexion, fantasi, infall och vilja och den logiska diskursen i människan? Detta är filosofiska frågor, frågor för medvetandefilosofin (… *Philosophy of Mind*), som jag endast nuddar vid, i det jag här söker beskriva ett litterärt universum, som är fiktivt, skapat med språk.

Några vanliga *reaktioner* (!) vid läsningen av Kafkas verk är dessa:
Reaktion *No.1.*:
Å ena sidan förlitar vi oss på hjälten, - å andra sidan gör vi det inte. (Denna tvekan är högst rimlig). (Jfr. det perspektiviska i skillnaden *hjältens – antihjältens*.)

Reaktion *No. 2.*:
en intellektuell skyddsreaktion, (som dock har en solid bas i konventionell förståelse) som vi kanske formulerar så här:
*Man måste söka förstå omvärlden genom hjälten, och hjälten genom omvä*rlden. (S -> O,^ O -> S)

Hur nu – t.ex. – dessa reaktioner står sig vid närmare granskning, det skall vi återkomma till.

Hjältens medvetande i texten, medvetandeformen, är hos Kafka någorlunda formad som en grotesk (ensidig, expressiv, karikerad), och analogt med detta är också *Omvärldsformen* (O) det, och vi har således *grotesken, överdriften*, som ironiskt medel. (Som blinkningen med ena ögat är i anslutning till talet, blinkningen som anger att åhöraren bör förstå saken … annorlunda. Jfr. ovan om ironin.) . *Medvetandeformen* (S) täcker omvärldsformen och omvärldsformen täcker medvetandeformen växelvis, och läsaren kommer att uppleva de täckta skikten genom ”den ironiska uppmaningen” att göra det, för att förstå totaliteten.

I ironien hävdas (först!) [1.] att något är, och sedan (!) - med hjälp av ett medel -,[2.] att något inte är. Sedan båda.

Medvetandeformen – i Kafkas verk - konstituerar en osynlig (tankemässig) verklighetsnivå, den idémässiga. *Medvetandeformen* har ingenstans någon absolut tydlig ort. Den uppenbarar sig oftast i hjältens tal, men också i dennes refererade tankar samt i den kontinuerliga idéutveckling inom verket i fråga, där vi inom en textlig ram kan spåra denna. Här sammanblandas hjältens idéutveckling nödvändigtvis med läsarens, i det att läsaren tolkar idéerna genom det urval av koder som det anspelas på. Detta skapar en dynamisk komplexitet, och en *dubbelhet*, i det att vi kan välja att se genom det yttre (*hjältens* tal i berättelsen) in till det inre hos *hjälten* eller faktiskt (!) – i en slags försiktighet – avstå ifrån detta, eller försöka göra båda. Denna eventuella försiktighet härrör ur det faktum, att man som läsare för att se in i *Hjältens* (S) inre måste välja en slags *Omvärldsstatus*. Och omm vi betraktar *Omvärlden* (O) såsom [a.] fast, blind, stum och meningslös blir resultatet ett; - om vi betraktar omvärlden som [b.] flytande, seende, tänkande, talande och meningsfull, så blir resultatet ett helt annat. Hur som helst är ironien (förhållandet) alltid en - komplex - helhet, och det förbluffande hos Kafka är här, att han skapar en enda helhet, - och man skulle kunna säga, att utan att läsa, att uppfatta, denna helhet har man alls inte läst

kafkatexten. Detta är ett *exkluderande* sätt att se på läsning, och vi kommer något att diskutera dess relevans nedan. Är inte de, *som inte uppfattar ironi*, också (goda) läsare? Nu är att märka, att vi här inte har att göra med en talformsironi, - en ”enkel ironi” - men en ironisk struktur, som har drag av det redan kända *svävningsestetiska* från romantiken, och det innebär, att vi inte direkt kan hänvisa till den vanliga förståelsen och oförståelsen av konventionell ironi, som man oftast talar om i samband med ironi. Vi har här att göra med en annan förståelseproblematik, av mer omfattande slag.

Kafka har, menar jag , försatt sig själv – i och med valet av teknik - i en (uppenbart) möjlig situation, (han skriver ju *de facto*) och samtidigt läsaren, i ett slags (!) omöjlig situation. Vi beskriver här tekniken först, och tar sedan upp arten (!) av ”möjlighet” och ”omöjlighet” för den ene respektive den andre. Denna möjliga situation för den ene inrymmer en omöjlighet för den andre. Eventuellt kan man också säga att han, FK, själv då och då råkar in i vissa omöjligheter, kompositoriska o.likn..

Vad man kan kalla en slags *personlighetsklyvning,*[ccclxvii] på ett "fiktivt", "övernaturligt" plan har naturligtvis antytts – påpekats - av många andra skribenter, i samband med Kafkas verk, (”Ichspaltung”), och …. mer än så. W. Emrich skriver om denna aspekt i sin bok, *Franz Kafka*, men kontrasterar en : [a.] ”inbrytande kraft” emot en : [2.] värld av *förställning*. Emrich skriver också om hur arbetsvärldens "man" / ”Das Man” /[ccclxviii] , hur "Mannet" måste täcka över det främmande *Självet*, (- hos E. gällande en passage i *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, om hjälten *Raban*, ”föregångaren” till *Gregor Samsa*.). Kafka kanske inte själv såg den splittring som *huvudpersonerna* i romanerna råkar ut för - som kritikerna såg. Men han skriver utifrån den! Jag kommer icke att koncentrera mig på litterära kvalitéer eller konventionella litterära kriteria, inte heller- som jag redan förklarat - på Kafka som person. Jag kommer istället här mest att koncentrera mig på några precisa övergripande frågor rörande Kafkas tre romaner (och *Förvandlingen*). Jag antar ett överskådligt perspektiv, eller totalperspektiv på Kafkas

arbetssätt i romanerna och på *romanernas uppbyggnad.* Det precisa i min ansats ligger dels i *valet av detta metaplan*, dels i ett försök att utarbeta det – utifrån detta perspektiv, *en gros*. (Vi tänker på Sartres kritik av Freuds psykoanalys, och om att teorin leder fram till *"en dubbelhet i enhetens hjärta",* - men måste samtidigt se, att här – i Kafkas verk - har vi det mer komplicerat än så ......).

Jag kommer här i detta kapitel som inleder min diskussion om Kafkas teknik, att ställa några frågor (och söka ge svar på dem), dessa:

[1.] Hur gjorde Kafka?

Ty vad han gjorde, har inte gjorts, vare sig förr eller senare. Alltså; hur gjorde Kafka det (!), som var så unikt? Vad gjorde FK så att verket kom att bli så unikt? Det är då möjligt, att jag samtidigt måste lägga fram ett bevis för att hans stil (teknik?) är unik, att det inte är fråga om någon "magisk realism" som allmänheten (*www.s folk*) har kategoriserat honom i *Wikipedia*! Gabriel Garcia Marquez - för att ta ett prominent exempel på just magisk realism - må vara en ypperlig berättare, [ccclxix] men i hans stil finnes färre ”dimensioner” – eller i varje fall helt andra… - än hos Kafka. Hur gjorde Kafka för att skapa den ”kafkaartade”? (Detta är en precisering.). Hos t.ex. Jorge Louis Borges märker man inte bara tydligt en fascination över Kafka och dennes stil, men också en irritation och dessutom en mångfald (misslyckade) försök till imitation (!) av denne. Här kommer vi nu då – i och med talet om imitation - in på den paradox, den analysparadox, som jag nämnde tidigare:ty vad jag i min text är ute efter att göra, det får mig tyvärr att hamna i den ”*analysparadoxen*”. Denna innebär ju att: om *analysans* (det analyserande uttrycket) har samma mening som *analysandum*, (det uttryck som skall analyseras), så är analysen korrekt, men säger i så fall endast det som språkanvändaren visste i förväg ; så om boken , som ni nu läser, nu är ute efter att beskriva hur Kafka gjorde för att

skapa den berömda ”kafkaeffekten”, (sin effekt) , ”det kafkaartade”, ”det kafkaeska”, så frågar man sig då först vad är denna ”kafkaeffekt”?

Det är naturligtvis inte lätt att förklara denna ”kafkaeffekt”, ”det kafkaartade”, med annat än hänvisning till läsande av samtliga Kafkas verk och hänvisa till effekten ”den särskilda receptionen”, uniciteten i/hos receptionen av dessa texter i förhållande till den annorlundahet, som läsaren erfar vid läsningen av andra än FKs verk. Om jag skulle kunna peka ut genom ett antal adjektiv, eller en längre beskrivning vari denna effekt bestod, så skulle jag ju vara lika skicklig som Kafka, - om inte på sätt och vis …: skickligare: jag kan t.ex. försöka med *:”en ensam absolut utlämnad hjälte, som står gentemot en övermäktig omvärld, liksom i drömmens undanglidande form, en omvärld som mitt i sitt undanglidande, ändå tycks blockera varje utväg för denne ”,* men det är naturligtvis en fullständigt otillräcklig beskrivning (*analysans*) av uttrycket ”kafkaartad” (*analysandum* [ccclxx]), och jag hänvisas till att, fastlåst i denna paradox, vädja till min läsarens goda vilja, i det att jag måste hävda att det ”kafkaartade” är det, … som man upplever när man läser vad Franz Kafka skrivit, och jag kan alltså *inte beskriva vad jag specifikt skall förklara*, men måste säga till min läsare: ”Ni vet vad jag menar!”, :”det kafkaartade”, ”effekten”. Analysparadoxen innebär alltså: [a.] Om *Analysandum* och *analysans* har samma innebörd, så är analysen trivial, men: [b.] Om *analysandum* och *analysans* inte har samma innebörd, så är analysen … felaktig. Man kan också formulera paradoxen så, att man säger, att *ingen analys kan både vara korrekt och informativ* på samma gång. Problemet bottnar dels i problemen med olika slag av (kantianska) *a priori* (analytiskt och syntetiskt *a p.* [ccclxxi]), dels i *intersubjektivitetsproblemet* (hur kan en *person A* vara säker på att *person B* uppfattar ngt (X) på identiskt sätt han/hon själv. Vi tänker här på t.ex. Zadie Smith :”I mitt lexikon definieras ”Kafkaesque” som ´en vision av människans existens i en dehumaniserad värld´.” [ccclxxii] Detta problem uppmärksammas första gången i västerländsk filosofi, såvitt vi nu vet, I Platons

dialog *Menon* där *Menon* resultatlöst utfrågas av *Sokrates* om dygdens begrepp, sedan *Menon* - av oförsiktighet och i övermod - sagt, att han känner detta begrepp - att han kan säga vad dygd är.

Jag försöker alltså att beskriva hur en författare gjorde för att uppnå en effekt, som jag inte kan beskriva, men som bara låter sig subjektivt upplevas. (Den förändras kanske dessutom över tid.). Man kan *kanske* – skämtsamt - säga, att ett ”delbevis” för att denna upplevelse inte (*de facto*) går att beskriva, är just den, att denna upplevelse har skapat ett eget ord, avlett av egennamnet ”Kafka”. (i.e. ”kafkaartat”, ”lite kafka”, kafkaitiskt”, o.s.v.. Förekomsten av begreppet ”*kafka*” är samtidigt indikator för, att det är ett begrepp som kan ha tydliga gränser.).

Det torde bli svårt att ”bevisa” Kafkas unicitet, annat än med ett lösligt hänvisande till olika kritiker, o.s.v., liksom det är svårt att beskriva vari den består. Vi kan anta uniciteten, hypostasera den, och (här endast) hänvisa till den allmänna meningen om Kafka….. På goda grunder, med stöd av begreppsbildningen kring verken, antar vi … att Kafka är unik. Kafka behandlas kulturellt över hela världen som ”*one of a kind”.* Ensam i sitt slag. Men viket slag då ? Vad är nu sorten ? *Kafkaiteten*. (?). Nu går alla kommentarer om Kafka över världen som en konstant och till synes outsinlig ström. Kommentarerna pågår, upprepar, och är som en följetong i sig. ”Kafka und keine Ende.” (Kafka i all evighet. All denna *kafkaistik* !!!). Den man, som av allt att döma föraktade kommentarer (Kafka såg av allt att döma kommentaren såsom en *den anonyma auktoritetens terror, en del av den makt han granskade* …), har blivit kanske den mest kommenterade författaren av alla !! Vi kanske kan beskriva en struktur i Kafkas verk, en struktur som man inte kan finna i något annat verk ? Och ställa den strukturen i ett upplysande förhållande till effekten, och således inte bara i det oändliga skriva variationer på/av effekten.

Fråga [2]. Hur kommer det sig, att Kafka *aldrig avslutade sina tre romaner*?

Han var där egentligen aldrig under någon tidspress. Finns det en Kafkas insikt - för oss att finna -, ett substantiellt, *objektivt* skäl, grundat i tekniken ? Vi kan här förbigå idén/hypotesen, - framställd av flera - om att han med någon slags *konstruktiv* avsikt lät bli att avsluta verken, tycker jag. (Hypotesen innebär att det oavslutade hade *mening* för FK., eller att han avsåg det oavslutade och förbjudna – det mot hans vilja publicerade – såsom ett mål, en höjdpunkt.). Vi kanske istället kan finna svaret i den egendomliga struktur som verken har ?

Dessa, [1.] och [2.] är alltså de två huvudfrågorna.

Vad vi måste söka inringa är nu stilbegreppet ”kafka”, för att därefter söka på ett troligt sätt förbinda detta med verkens teknik, *i en modell av denna teknik.* Att söka ett samband mellan en spekulativt beskriven teknik och dess (strikt epistemologiskt obeskrivbara) effekt är sannerligen ett stort projekt, som liknar ett försök att ta sig över en gigantisk bergsklyfta med ett bråddjup under, men det är ändå det jag här ger mig in på. Denna klyfta kan ju aldrig helt överbryggas.

Det tycks – till att börja med - inte som om t.ex. figuren *Josef K.* (i *Processen*) lär sig särskilt mycket av vad han ser och upplever. Han tycks bortse ifrån en del erfarenheter, antingen av ovilja eller av medveten trilska. Trilsk, men på ett mer ostentativt sätt tycks ju lantmätare *K.* i *Slottet*. *Josef K.* är, som vi nu tenderar att se på honom, *antihjälten* i all sin prakt! De saker han lyckas hantera är så få, och de i slutändan är till ingen nytta alls för honom. Jag skall försöka visa *varför detta framgår så tydligt*. Det finns i dessa romaner (Vi säger preliminärt att de för oss är fyra, och inkluderar således *Förvandlingen.*) inga underverk. Nej, - det vore inte roligt att sitta och läsa ”en radda mirakler”. Kafka har något annat i beredskap, en speciell, väl strukturerad, värld, som inte är som den vi är vana vid, men som i vissa delar liknar denna vår vanliga tillvaros värld. Romanerna är, menar jag, till för att måla upp en sådan alternativ värld, <u>konstruerade på ett särskilt sätt.</u> Detta för oss med detsamma in på det plan där vi diskuterar ontologi i fiktionen, alltså: vad som är verkligt i fiktionen, och på vilket sätt det är verkligt. Kafka menade,

själv, att han "porträtterade sitt inre liv"[ccclxxiii], och att … inget kunde ge honom mer tillfredsställelse. Detta är ju ett intressant uttalande, men är ingen förklaring på väsentliga frågor. Men vi tar med oss det in i fortsättningen ändå. [ccclxxiv]

Många talar, när det gäller *litteraturens ontologi* om *litteraritet*. (Med "litteraritet" förstås då, allmänt och enskilt, litteraturens sätt att vara.). Det är ett gigantiskt problem, att handskas med *fiktiva världar*, som man gör, när man talar t.ex. om innehållet i en bok, eller en film eller ett drama och det fiktivas vara-modus. *Litteriteten* berör den fiktiva *världens vara-modus*. Man kan i samband med sökandet efter detta vara-modus, söka finna ut om ett verk är konstruerat på något speciellt sätt. Vad är en vanlig fiktions *vara-modus*? Vad är då den fiktionens vara-modus, som inte är en berättelse om företeelser som vi känner dem, men företeelser som vi blott då och då känner igen, och som följer egna lagar, lagar som vi blott med svårighet kan skönja några ? Andra lagar förblir i dunkel, i skarvarna, men frågande efter sin formalisering.

Kafkaverken, dee typiska, är primärt konstruerade, skrivna, så här:

Kafka har placerat en *hjälte*, *K.*, *Josef K.* eller *Karl* (eller *Gregor*), tillsammans med den *värld* som omger dem respektive. Detta är ju ett naturligt sätt att berätta en historia. Man placerar *Hjälten* tillsammans med *omvärlden*. Kanske är *berättaren* inte "allvetande" enligt denna terms betydelse i "fiktionsteori". Berättaren utelämnar en hel del. Inget ovanligt där heller. Men här gäller det också *vad det är* som utelämnas, och på vilket sätt. Vi återkommer till detta. Det är möjligt att indela "verkuniversum" (det universum vi har, i.e. den fiktiva, virtuella, världen) i var och en av novellerna/romanerna i två delar. Strukturen är här exakt samma i *Processen, Slottet, Amerika* och *Förvandlingen*. Vi har [A.] *å ena sidan* hjälten, dennes tankar och handlingar (dock mestadels inte hjältens kropp, - förvirrande nog......., men detta är/ får kallas en "osäker sfär".) – och [B.] *å andra sidan* : alla händelser (de

som inte omedelbart - *sic!!* - är orsakade av *hjälten*) och alla ting, "omvärlden", andra personager o.s.v..

Vi kan i varje berättelse se på *hjältens* karaktäristika, följa dennes, hans, tankar - det är alltid en "han" - och följa, och bedöma, hans handlingar och få föreställningen om att vi gör oss en bild av *en person*. Detta är i stort sett möjligt i alla fyra romanerna "få föreställningen" om en sådan. "I stort sett", skriver jag ; - ty det är möjligt endast till en viss, begränsad, grad. Det har att göra med att vi här, hos Kafka, inte har att göra med en hel "person", men en *figur*. Detta har i stort förbisetts. *Hjälten* är ingen vanlig *hjälte* hos FK, men har mindre extension än en *person*. Varför vi som läsare nöjer oss med en *figur* skall visa sig: vi tar till oss hela verkuniversumet som beskrivning av en person, utan att veta om det ! Så stor är får längtan att möta en *person* att vi tar hela *figurens värld* med i formandet av personen, och i denna *världsperson* ingår, som en del, figuren. T.ex. figuren *Josef K.*. Att litterära verk inte har personer, men blott figurer, är i sig inget originellt, men finns där en figur, så brukar å andra sidan omvärlden vara stabil. I Kafkas verk är den inte stabil.

Vi får en bild av vad *hjälten* tänker, och vi får en bild av *omvärlden*. Ingen av dessa "bilder" är stabil och självständig, men de kan, genom att *stödja varandra*, hjälpligt ge oss ett område att navigera oss fram genom. "Stödja varandra" är en eufemism, eftersom *hjälten* och omvärlden nu framstår som varande i ständig, dödlig, konflikt.

Ty hos kafkaverket *innebär överensstämmelse* (textens) *död*. Livet – i fiktionen - är inkongruens; kafkalitterariteten är uppbyggd på spänningen mellan (*hjältens*) *Medvetande* (S) (S = subjekt) och *Omvärld* (O) (O = objekt). Denna spänning – motsättning - kommer jag i fortsättningen att referera till som "ironisk struktur". Den är nämligen inte en "enkel motsättning", men har några karaktäristika som man återfinner hos ironien (själv). Det är inte möjligt, på grund av att det rör sig om delar i en fiktion, att exakt peka på var "Hjältens del" och "Omvärldens del" *finns*, i texten. Man kan alltså inte s.a.s. "stryka för" t.ex. med rött det ena,((O) eller (S)) och grönt det

andra. Men där finns denna åtskillnad, och där finns ett samband, och en interaktion - i konflikt - mellan dessa två delar. Och exempel kan ges ändå, och sådan kommer att ges i det fortsatta. Men till att börja med ber jag om tålamod, då jag först ägnar mig åt en längre övergripande diskussion. Det är, även i en vanlig roman, (med en central människoliknande hjälte) svårt att tala om vilka delar, som explicit handlar om hjälten och vilka som berör dennes omvärld. Om man ser på *hjälten* och den omgivande världen - i verkuniversum - , *utan att notera samspelet mellan dem, så* blir historien naturligtvis obegriplig, liksom det i verkliga livet är omöjligt att säga något väsentligt om ett subjekt utan att ta hänsyn till subjektets omvärld.

Men - och här kommer vi till det underliga, det originella och förvånande… : när vi nu ser på kafkahistorien och inkluderar samspelet mellan *Hjälte* och *Omvärld*, så blir kafkaromanen ändå oförklarlig, och oupplyst av vårt synsätt och hänvisar, *skenbart*, (för förklaring) till något obekant. Detta obekanta finns nu inte,kommer vi snart underfund med, och vi hänvisas därför tillbaka till det rudiment av samspel vi har mellan hjälte och omvärld, och vi får söka *meningen med det hela i detta samspels delar*. Jag skall nu ge en bild , *"en gros"*, - ur fågelperspektiv -, till att börja med, av det vi noterar, när vi läser Kafkas romaner, och särskilt det vi noterar, *att vi inte begriper*.

[1.] Vi möter , som ett första tecken, en *hjälte*, som inte lär sig nästan något alls av vad han upplever. Detta är det första tecknet på att något är egendomligt. Som om han vore avskuren från något.). Nu finns det visserligen människor, som i verkligheten har denna egenskap, men vi slås av den, när vi läser Kafkas romaner, eftersom det där – av någon anledning - tycks (extra) betydelsefullt, att hjälten verkligen bör lära sig av erfarenheten. Och vi tycker nog i vår förfäran över *hjältens svagheter*, att vi här då är nära det centrala. Samtidigt kan vi delvis ha överseende med denna oförmåga, eftersom den erfarenhet (omgivning) han tycks möta generellt är lite märklig. Alltså blir vilsenheten, och den därav följande

statiskheten,[ccclxxv] och *förlamningen av viljan* (!?) hos hjälten en aspekt som vi har med oss genom romanen, samtidigt som vi har en lust att kritisera *hjälten* för hans bristande respons, dock utan att vi egentligen har något bättre att komma med själva. Vi skulle s.a.s. inte ”agera annorlunda än *Josef K.*” i *Processen* själva, eftersom läget tycks något låst, för att ta till en underdrift. Hur ett läge kan vara så låst begriper vi inte, utan svävar därför mellan att bara se negativt på *Josef K.* vars handlingar alla för honom djupare in i problem, och att beklaga denne, eftersom den lille (?) kontoristen tycks hamnat i något slags helvetets förgård. Nu är just detta skrivet *i form* av subjektiv upplevelse. I form en av beskrivning av en tänkbar effekt hos läsaren. Jag skall nedan återkomma med den *åtminstone föregivet* "objektiva grunden" för denna skildring av en kafkaläsning.

[2.] Det andra tecknet på det underliga och speciella med Kafkas romantexter är att den omgivande världen. Objektsidan, (O) är målad/tecknad med bilder, som de flesta av oss känner igen från våra drömmar. Detta noteras av nära nog alla, som alls kommenterar Kafka. Allt är drömlikt. Kafka använder drömmens språk. Vi möter här mycket av de för drömmen specifika formerna som Freud till en del i systematisk form beskriver i sin *Traumdeutung* från 1900. *Förskjutning, förtätning, förvridning, symbolisering, censur,* mm.,mm.. Detta är sant beträffande sambandet mellan Kafka och Freud.

Hiebel har i sin ovan behandlade omfångsrika bok om form hos och tolkning av Kafka beskrivit bruket av den drömartade stilen som en ”simulering”, el. simulation, som grepp från Kafkas sida. Låt oss se på den argumentation som Hiebel för:

”Estetisk och psykologisk avsikt med Kafkas simulering av den psykiska processen. --- Kafkas verk tycks inherent vara psykologi. Dock inte bara med hänsyn till den psykologiska motiveringen och psykologiska karaktäriseringen av figurerna o.s.v. utan med hänsyn till en kvasi ”professionell” Mimesitisk psykologisk mekanism, såsom psykoanalysen teoretiskt tolkar den och har undersökt den djuphermeneutsikt. Felsägningar,

felhandlingar av alla slag, symptom, drömmar o.s.v. karaktäriserar inte enbart figurerna i Kafkas verk (t.ex. i *Processen* och *Slottet*) , textstrukturen själv är vanligen strukturerad enligt det omedvetnas lagar, efter den mekanik, som psykoanalysen beskriver.”[ccclxxvi]

Här kan något invändas: Vi kan genom ordet ”simulering” komma att bortse från den dynamiska aspekt, som här - i mitt fortsatta arbete – kommer att visa sig avgörande. En ”simulering” är en – som man då kan få för sig – skäligen mekanisk process, medan t.ex. ”ett försättande av sig själv i trance” är något annat, och där det framför allt kan inträffa en hel del besynnerliga saker, som alls inte är ”kalkylerade”. Försätter man sig i trance, i ”Augenschliessen”, så simulerar man inte en trance: man upplever den, och man kommer att i denna trance måhända att uppleva något annat än trancen … : trancens innehåll. Då har man kommit långt förbi en simulering. Så kan vi anse det jag nu skisserat här ovan som huvudstrukturen, den struktur, som Kafka under flera år medvetet sökte uppehålla, och troligen också njöt av att uppehålla. Vad som vagt framgår av diverse biografiskt material är dock, att han under sina sista år sökte el. planerade bryta upp från denna unika stil. Vi vet inte på vilka grunder han ville det. Så vitt jag kan se kunde han inte genomföra denna förändring. Kafka efterlämnade inget "estetiskt breviarium", vad vi vet, och ingen distinkt analys av sitt skrivsätt annat än måhända djupt invävt i metaforer och allegoriliknande stycken i berättelser, eller i hela berättelserna själva, såsom meta.

Vi finner i romanerna en värld, som tycks oss egenartad, med ofta små garderobslikanande, kvävande rum, i trånga korridorer; vi befinner oss ibland utestängda på balkonger (balkongscenen i *Amerika* med den judiske studenten vid namn *Mendel* – balkonger, speciella i det de är som *asyler* ….) eller pressade mot personer intimt, alltför nära; vi känner oss med hjälten starkt utsatta för okända faror och den nyckfulla maktens människor. Byggnader är ofta oöverskådliga, vägar

tycks utan ände, mycket är paradoxalt, fenomen träder fram som ur intet, ofta *helt plötsligt* ; vi kan inte bli av med folk som förföljer oss, får aldrig förklaring på det som tycks gåtfullt, allt som allt: sådant möter vi i Kafkas romaner som är vanligt att vi möter i drömmen, och särskilt i den oroliga drömmen eller mardrömmen.

Vi vet ju alltså – eller tror oss veta - att Kafka skrev i ett "halvt drömliknande tillstånd", enligt honom själv, ("porträtterar sitt eget inre") och vi gissar, att detta tillstånd, ett något självsuggererat, av hypnagogt slag…då användes, för att ur detta tillstånd ”ösa” dessa bilder, ur ett hallucinatoriskt tillstånd, och använda dessa, - såsom redan nämnde romantikern Coleridge använde drömbilder för att skapa sin berömda dikt om *Kubla Khan*.[ccclxxvii] De situationer, som hjälten befinner sig i, är alltså helt uppenbart *drömlika*, och de kan alltså hänföras till ett "drömmens språk", ett ”språk” – ett symbolisationssätt - som används av vårt *Omedvetna*, då enligt den psykoanalytiska teorin för att dels göra oss uppmärksamma, dels dölja vissa ting för oss. Att entydigt försöka *översätta* en symbol i drömmen, eller hos en kafkatext, är troligen meningslöst, (eller enbart subjektivt meningsfullt), men det kan måhända vara värt mödan, om man sätter dem i sitt sammanhang. Det väsentliga, och det *absolut säkra här*, är, att världen som omger *hjälten* i Kafkas romaner är sammansatt i enlighet med dessa för alla välkända (formmässiga) erfarenheter från drömmens värld.

Detta förhållande förklarar dock inte alls *uniciteten med det ”kafkaartade”* och ger oss ingen hjälp med att förstå något annat – i kafkaverket - heller. För att förstå något av det måste vi finna en struktur. Drömsymboliken, den är en del av denna struktur. En del, och en nödvändig men inte tillräcklig förutsättning.

[3.] Det tredje tecknet på det underliga, originella och speciella, det är, att denna drömlika värld, som vi möter tillsammans med *hjälten* genom dennes sinnen, (trots att vi inte alltid är överens med honom i hans tankar ...), en värld som

tycks konstruerad i syfte att dels kommentera, dels organisera sig själv enligt *hjältens* tankar och handlingar, och speciellt i förhållande till kombinationen av dessa två senare. I vissa fall konstruerar sig verkligheten - *Omvärlds*-delen - rätt tvärtemot vad *hjältefiguren* vid tillfället önskar. Men ibland på ett sätt som han … "innerst inne" önskar.((O) *supplikerar* alltså hjälten.) Alltså tycks den omgivande världen (O) <u>veta</u> (*veta, just som* Freuds *Censor tycks göra* … likt ett *medvetet Omedvetet*) vad *hjälten* önskar och inte önskar, vad han vill och inte vill, vad han fruktar och inte fruktar, o.s.v..

Dessa är de tre tecknen och situationens fakta. För att vi skall alls i på något meningsfullt sätt kunna relatera till dessa fakta, är vi tvingade in i en viss position. Nämligen den , som kan formuleras i följande villkorssats : Om den *Hjälten* omgivande världen, *Omvärlden*, tycks <u>VETA OM</u> *Hjältens* tankar och önskningar (*nota bene*: önskningar), så måste denna värld vara på något sätt knuten till *Hjälten*, och dessa båda måste - på något egenartat sätt - vara ett kommunicerande helt.

Vi kommer att se, att vi utreder ett grundmönster vars huvudsakliga karaktär är den av en motsättning eller av ett komplementärt förhållande med motsättningens form. Det är det primära. Och i det fall vi har en motsättning finns förutsättning för ironi.

Ett problem för oss är vilken "status" vi skall ge *Hjälten* i vår modell, som vi här skisserat. Enligt mig är *Hjälten* det *Medvetna* (i.e. *Jaget*). Men det är ju starkt förenklat att påstå detta. Ty: romanerna är icke reellt liv, de är dessutom inte vanlig fiktion, men underlig fiktion. De *är* icke drömmar, men de är delvis beroende av ”drömmens språk” i formateringen av *Omvärlden*. Nu kan vi inte säga att *Hjälten* är "drömmaren" ? Ty det är ingen dröm ? En "drömmare som vet att han drömmer", en, för de flesta av oss, i levande livet bekant variant av medvetandetillstånd ..... Låt oss ändå närmare försöka <u>precisera de egenskaper och den karaktär som *Hjälten* har</u> – som *figur* – främst då i Kafkas fyra långa texter.

Ur dessa spekulationer, som formats av mig kring uppbyggnaden av Kafkas långa historier, som getts, vill jag nu skissera följande:

Förutsatt antagandet, tolkningen - att *Hjälten* är *den medvetna "delen"* av en människa, medan den *Omgivande Världen* är en konstruktion uppbyggd på brottstycken av omedvetna händelser hos samma människa (således en extrapolering av - alt.: drift med - : under- eller omedvetna fenomen, som Kafka har gett sig i kast med i en historiskt determinerad tolkning av Freuds idéer), så har vi nu en *Hjälte* i verkuniversum, som inte är i besittning av något Omedvetet, utan – en *hjälte* som i form av en "halv människa" - vandrar omkring i detta sitt eget *Omedvetna*. (En hjälpbild: hjälten är liksom i mitten av en glob, vars väggar är täckta med *det Omedvetnas produktioner/projektioner*.). Det utmärkande för detta virtuella universum är således främst, att universumet består av [1.] en enda människa, samt [2.] att detta är distinkt kluvet i två delar. Att det – ursprungligen är - ett ”kluvet subjekt” från *fb*. Det är - som framgått - min uppfattning, att detta sätt att skriva som Kafka utvecklade hade en nödvändig men inte tillräcklig förutsättning i att Freuds idéer var i … allas medvetanden, - att de var centrala för gemene man i hans omgivning. Den andra unika komponenter var just Kafkas unika psykiska konstitution under dessa år, och hans asketiska skrivardeal, i mycket präglat av Flauberts precisa stil, som även den hade en extra botten av ironi och förtvivlan. Samt Kafkas extraordinära begåvning ställda emot hans livsproblem.[ccclxxviii]

Kafkas romaner är intrikat konstruerade. De kan vidare beskrivas så här:

Om vi betraktar *Slottet*, *Processen* och *Amerika* som romaner, där *Hjälten* representerar – och här följer en ”Specifikation” :

Hjälten = Det *Medvetna* – eller en del (skärva) av ett *Medvetet* - och *hjältens omvärld det Omedvetna* , det bearbetade minnet, dramatiseringsförmågan och en rest av en

dubbelgångare , en självreflektor, (som *Subjektet* saknar). *Hjälten* hos Kafka saknar identitet, vilja och självreflexion, är en man utan ”skugga”, ja ”själ”….

Det *Omedvetna* i *Omvärldens* gestalt kan bara förstås i Kafkas romaner om man antar, eller uppfattar det hela så, som att det hos förberättelsens person har kommit sig så att denna person undertryckt sin *vilja*, (utom i rudimentär, automatisk form) så att denna förtryckt och förträngd hamnat i det *Omedvetnas* sfär. Denna *viljans* prekära situation, såsom helt i händerna på det *Omedvetna,* ger själva grunden för det spel som sedan rullas upp.

När jag väl förhoppningsvis har lyckats med detta förslag till min läsare, så kan jag ställa denna Kafkas *Hjälte* i förhållande till den något hallucinatoriska *Omvärld* som han ”lever” i. Det är i diskrepansen mellan dessa två som jag sedan *inleder* mitt resonemang. (Sedan , så småningom , tillkommer … ett tredje. *En tredje faktor*.)

Om vi likaledes ser, att *splittringen uppkommit innan* romanen tar sin kronologiska början, (i *Förberättelsen*) - att motsättningen är "satt", om vi talar med begrepp från tysk idealistisk filosofitradition (som ofta arbetade med motsatser, som just var ”satta” [ccclxxix]…) ... i så fall, så är dessa berättelser, såsom manifesta (analogt med Freuds den "manifesta drömmen") berättelser *skrivna efter katastrofen*. (Något har hänt!).

Dessutom kan man säga, att berättelserna är elaboreringar (fantasier, hallucinerat narrativ el. dyl.) av förberättelsen, ….. av *Hjälten,* som denne var när han var hel och hållen (osplittrad) innan berättelsen alls har börjat och eg. alltså – som tänkt förberättelse omfattade vad som nu är både *Hjälte* och *Omvärlden,* i berättelsen. *Omvärlden* (O) var, innan berättelsen börjar, innan vad jag - i enlighet med tidig psykologi - tillnärmande kallar ”jagsplittring”[ccclxxx] , givetvis högst reell – realistisk – inom den fiktionens värld vi alltid rör oss i, när vi talar om litterära verk. Kafka har alltså, förenklat, genom en jagsplittring av (S) i förber. förvanskat (O). --- Ty det är givetvis så, att en jagsplittring kan se lite olika ut. Den

jagsplittring vi möter i Kafkas verk är ingen sådan jagsplittring som en Laing talar om. Man kan s.a.s. sätta ”klyvnaden” på lite olika ställen, när man talar om en sådan.).[ccclxxxi] Låt oss *förenklat* säga, att i och med *den manifesta berättelsens* inledning, så har *Hjälten* förlorat sitt A.) *Omedvetna* och sin B.) vilja.

Förberättelsen, (*Fb*) - berättelsen som antyds – den vi inte läser, men sluter oss till retrogradt… – är ”verklig nog”, och är den enda ”normala” berättelse vi möter hos Kafka. Så fort vi börjar läsa en berättelse, en roman, av Kafka så möter vi - redan i första meningen – något annat än en vanlig berättelse. Vi befinner oss i ett speciellt universum, en fiktion av alldeles speciellt slag, en fiktion av *quasi modo*, något slags ”tredje sfär”, en fiktion som beskriver något bortom liv och död. F. Weltsch jämför Kafkas fiktion och annan fiktion, och menar att dessa förhåller sig som icke-euklidisk till euklidisk geometri…[ccclxxxii], något vi här skall söka reda ut i operationella termer, men icke i väsenstermer.

Hos Kafka har då allt i förberättelsen redan hänt ! (…som: ”*Le train est démarré, la voyage est terminée*”/ d.v.s.: ”Tåget har startat. Resan är slut.”(en för mig okänd fransk författare).).[ccclxxxiii] Vi kan se flera av Kafkas verk, främst de längre texterna, som jättelika *avvägar*, där det, t.ex. i *Processen*, behandlas en institution, i.e. rättsmaskineriet, och man får intermittent en blick av *Josef K.,* glimtvis, inom beskrivningen av denna institution, som ju samtidigt blir föremål för en utförlig beskrivning av spefullt och skarpsinnigt granskande. Institutionen belyser så – nå: upplyser måttligt, om man ser till det explicita -, bakvägen, sina grundvalar: de filosofiska problemen om det Goda, det Rätta och skuld och straff. Avvägarna är en stor del av innehållet i Kafkas verk. Att detta innehåll finns på avvägarna, och i *ett fiktivt universum*, det hindrar inte att vi kan se hur frågor – till ex. om rätt - belyses där, lika mycket som frågor kunde belysas i Tiecks universum kring *Berthe* i *Der blonde Eckbert*.)

Låt oss nu gå vidare i att bena ut *en hel struktur*. En *form*. Vad vi hittills berört är två huvuddelar. I detta utbenande av en struktur kommer vi att använda några få teoretiska verktyg, *med vilka vi söker komma åt funktionen hos ber*ättelsen.

Vad som till att börja med utmärker de långa texter Kafka skrev, *Förvandlingen*, *Processen*, *Amerika* och *Slottet*, som vi här koncentrerar oss på, är den *dialektiska växling* mellan objekt och subjekt, där det ena överlagrar, i en förväntningsstruktur, (*å ena sidan förlitar vi oss på hjälten, å den andra gör vi det inte*) det andra, på ett sätt som, genom användning av *överdriften* och den karikerande stilen, påminner om en form av ironi. (Det handlar här om två plan, varav ett är *täckande* och ett är *det täckta*.)

Vi kallar motsättningens sättande för X. *Josef K.* vaknar en morgon…..”; (X = den laddade motsättningen, som det s.k. ”undret” …t.ex.: X såsom skalbagge…. katastrofen.) ;

S = det Medvetna (enl. specifikation ovan) hos den person som existerat i förberättelsen, (t.ex. en Josef + ett riktigt efternamn), - innan processen i *Processen* har börjat.;

O = Objektet, det *Omedvetna* (*Omedv*.) hos den person som har existerat i förberättelsen. Det måste här understrykas att begreppet ”Omedvetet” här är oegentligt, men valt i brist på bättre. Begreppet ”omedvetet” syftar hos Freud (och även efterföljare till denne) på något som ”finns”, men är hos alla exklusivt något man kan se som beteckning av fenomen så som drömmar, felsägningar, egendomliga irrationella beteenden, o.s.v..

Det Omedvetna är ingen plats. Man kan inte säga vad *det Omedvetna* är, men det visar sig: i talet, beteenden, drömmar o.s.v. När en människas tal inte hänvisar direkt, men går en omväg inombords, så går det via *det Omedvetna*. Man kan också säga att *det Omedvetna* är det, som inte är relaterat till någon spegling, vare sig i en egen inre dubbelgångare eller en Annan, *den Andre*, om man då menar att vi vanligen i verkligheten har att göra med en varelse, oss själva och andra, som är uppbyggda kring ett språk och relationssystem som

bestämmer alla människor till varandra, där *det Omedvetna* då är ett egenartat subjekt inom var och en, som undandrar sig denna determinering.

Tillnärmande, och för enkelhetens skull, använder jag mig av begreppet ”*omedvetet*” här. Det får ses som *ett begrepp inom denna fiktion*, och avser egentligen inte mer precist något som skulle existera utanför *den manifesta berättelsen*.(Efter X.). Det är ju viktigt att poängtera, att vi rör oss i ett *verkuniversum*. I ett *verkuniversum* kan nu figurer ha andra egenskaper än de har i den vanliga världen . Vi kan som hos Hoffmann i *Kater Murrs äventyr*[ccclxxxiv] ”fantastiskt” ha med en katt – en katt som kan flyga – och som talar, o.s.v., eller som i Carrolls *Alice i Underlandet* ha en flicka som drömmer alltihop. Det finns ju inga hinder att i fiktion låta det hända som aldrig nånsin händer i den reella världen.

Åtskillnaden, det spänningsfyllda förhållandet mellan det *Medvetna* och det *Omedvetna,* hos kafkaberättelsen, denna varar *hela* berättelsen igenom.

”Konflikten är svag i Kafkas historier, eftersom egot är eftergivet; de ojämna krafterna i kafkapsyket skapar ingen spänning inom läsaren, endast en kongenial sorgsenhet, en identifikation mellan en författare och en läsare, som äger rum i egots allra ensligaste rum.” [ccclxxxv]

Om vi nu – åter – betänker min teoretiska grundmodell och poängen med den, så kan vi ställa oss frågan, i samband med vad vi kommit underfund med i kapitlet om berättarperspektivet, om berättaren också inte känner till något av vad hjältens *Omvärld* - inklusive prästen, *Franz* o. *Willem* o.s.v. - tänker i alla fall – eftersom då denna omvärld (O) skulle vara (i huvudsak) *förberättelsens Josef K.s Omedvetna*. Är det så, att berättaren känner till de övriga agenternas – och kanske även de (skenbart) ”döda” tingens tankar ? Har vi alltså en berättare som låtsas – *toungue in cheek* – att hen vet mindre än vad hen vet ? Vi har antagligen det. Men det viktiga är, att just det inte är viktigt. Om vi har en allvetande berättare, som

förkläder sig i rollen som en ”style indirecte libre”, så är det *Okey* för oss. Eller ? Vi kan bli lite arga på berättaren som nu inte berättar för oss om *Josef K.* blivit förtalad.[ccclxxxvi] Det är ju så att vi får leva med misstanken (!!!) om att så är fallet romanen igenom, och detta ger oss en ironisk distans till *Josef K.* och till dennes omvärld och till berättarrösten, - eller snarare tvärtom: berättarrösten upprättar en ironisk distans till oss, där denna röst alls inte – vanligen - meddelar oss mer än antydningsvis. Berättarrösten kommer från en ”okänd ort”: är den lierad med hjälten eller ej ? Den är låtsat neutral…. . Vad som dock bryter igenom denna distans, igenom det ironiska spelet mellan *hjälten* och omvärlden är då alltså, naturligtvis inte omvärlden, som är det omedvetna, (vi kallar det *det Omedv. A.*) utan ett hjältens andra omedvetna : (som vi då kallar för det *Omedvetna B.*) bestående av det plötsliga beslutet eller infallet. Den solida alliansen mellan *Hjälten* och *Omvärlden* bryts med ett enkelt ord som ”plötsligt så” eller ett ”skenbart ” (som avväpnar tvetydigheten) eller med ett infall, eller anfall i ilska, som också tycks överraska berättaren, eller dylikt. Här dyker det då upp ett *andra Omedvetet*, ett Omedvetet från hjälten inom den sfär som består av dennes förbjudna *Omedvetna*. *Figurens* omedvetna.

Josef K. är berövad sitt *Omedvetna*, som alltså är hans omvärld (O). Nu händer det mot all logik stridande: *Josef K.* finner, - var gång han fattar ett beslut eller får ett infall - ett *nytt Omedvetet*.

Här måste nu då det dikotomiska grundschemat ovan snabbt kompletteras.

Ty: i och med inträdet av det *Omedvetna B.*, så kan man säga att berättaren släpper in en annan ”röst”, en annan ”förare” i berättelsen. Läsarens igenkännandet av denna röst, är givetvis *kalkylerat* av FK: alla läsare känner igen *det Plötsliga, det Oväntade, det Okända,* (man känner ju igen det som denoterar *det Okända*), annars vore ju läsaren inte människa. Överrumplad av denna *synnerliga frihet* , mitt i det mest exklusiva tvång, är det nu inte så konstigt att tolkningsmöjligheterna för läsaren divergerar/fluktuerar exakt

med dennes personliga själstillstånd: Frågan blir: vad är denna frihet nu en frihet IFRÅN eller frihet TILL? - Och så kan man se alla tolkningar rada upp sig: de religiösa, de existentiella, de sociologiska, de politiska, de juridisk-filosofiska, de absurdistiska, de filosofiska.

Det hela förhåller sig ganska enkelt – medvetet eller omedvetet - för Kafka i sin trance: han behöver bara måla upp den mest groteska kontrast mellan en *Hjälte* (*Josef K.*) som berövats sitt *Omedvetna* – och diverse andra psykiska funktioner - och lever i sitt *Omedvetna* – som vi här så länge kallar det - som en total värld (processen i *Processen*), för att sedan låta hjälten momentant få tillgång till YTTERLIGARE ett *Omedvetet* (som hjälper honom i enlighet med psykologiska ”lagar” …..), för att vi som läsare skall stå helt trollbundna i ofrihetens värld, med ändå ett stycke frihet i händerna, ett stycke frihet, som vi alls inte kan bruka, men blott se glida oss ur händerna i förtvivlan inom den initiala determinerande och determinanta stora splittringen i verkuniversum.

Med det *Omedv. B.* får *hjälten* tillgång till den självreflexion, som annars är helt frånvarande i berättelsen - en utfylld vit (blind) fläck -, samt till allt det som nu yttervärlden, *Omvärlden*, besitter: hans minnesbearbetning, vilja, fantasi, infall, hallucination o.s.v.; när nu spelet annars förs strikt mellan *Hjälte* och *Omvärld*, så införs nu ett element som liknar *Omvärlden*, så att *Omvärlden* för en stund - momentant – innehållsmässigt fördubblas.[ccclxxxvii] Ty initiativet i berättelsen har i vanliga fall *Omvärlden*. Den styr. När det *Omedv. B.* inträder, så styr plötsligt det !!! När *hjälten* får tillgång till vad jag[ccclxxxviii] kallar *Omedv. B*, så får *hjälten* alltså (jag upprepar) tillgång - inte till en dubbelgångare, spegel, och alltså inte till sin identitet, - men han får tillgång till *minne*, och till erfarenheten av sina fantasier,- bearbetningen av dem – och tillgång till *förmågan att dramatisera*, m.m., d.v.s. – enligt min mening till det som krävs, för att han skall kunna fatta beslut utöver vad som är rena automatiken, vilket är vad *figuren* i vanliga fall sysslar med. Denne skugglöse man (*figur*), utan

reflexion, vision, drama eller bearbetningsförmåga, han får genom *Omedv.B., då och då,* så att säga *en skugga* ! Jag ger flera exempel på den *nu triadiska strukturen* i det kommande.

Min teori om ”jag-splittring” och hur Kafka använder den i sina romaner och noveller kan (och bör nog) *jämföras med drömmen* (som så många kafkatolkare gjort, men oprecist): Vid drömmens början splittras man i två: *drömjaget* å ena sidan, och *drömjagets omvärld* å den andra. Det påtagligt märkliga med en dröm, är ju det, att man oftast förs med i drömmen av det, som drömjagets omvärld hittar på: vad drömjaget råkar ut för. Drömjaget är oftast skäligen hjälplöst, och alla (enastående) ”mentala fakulteter” som man besitter, själv, i det dagliga livet, som har något större värde, är nu förflyttade till drömjagets omvärld. Man är såsom drömjag vanligtvis inte mer än en automat, styrd av något annat ... Drömjagets *Omvärld* är däremot så extremt ”påhittig”, förunderlig, ja: pricksäker, (*det Omedvetnas* kusliga säkerhet …) : denna inte bara hittar på saker : den använder dessutom symbolik (två skikt) för att dölja och uppenbara vissa saker för det vanligtvis förvirrade drömjaget (och naturligtvis än mer (?) för den mer förvirrade drömmaren, när denna vaknar. Så är grundstrukturen enligt psykoanalysen i den jagsplittring, som en dröm i allmänhet begagnar sig av. Nu kan man säga att Kafka kopierar denna *Drömmens Jag-splittring,*[ccclxxxix] men så inlägger en liten extra dimension, nämligen en förmåga hos *Hjälten* (i drömmen *drömjaget*) att fantisera, vilja och tolka, - alltså det, som ett drömjag absolut inte kan, eftersom drömjagets *Omvärld* står för dessa aktiviteter. Här sker alltså en slags dubblering hos Kafka. Denna dubblering kallar jag nu, *en smula oegentligt*, - i brist på bättre begrepp - för *Omedv.* B.. Så blir mitt schema *trikotomiskt*.

Egendomligt och väsentligt är att den grundläggande *jagsplittringen* tycks innebära en uteslutning av den radikala *vilje-funktionen*. Det förlamande i jagsplittringen är grunden för vår syn på kafkaverket. Uppdelningen – i denna modell - mellan *det Medvetna* och *Omedvetna* syns ”enkel”, men den

resulterar i en oerhörd *narrativ komplexitet*, som vi börjar ana. *Det Omedvetna* (O.) är i t.ex. *Processen*, *Josef K.s Omvärld*, och är liksom hela minnet av någonting som hänt, - men det är också en bearbetning av det som hänt, men har givetvis ingen konkret framtid. Tiden står stilla. I Kafkas fiktion är allt en statisk elaborering.

Jämför Walter Benjamin – från dennes impressionistiska , uppslagsrika, essä från 1934 :

> ”Först från denna utgångspunkt låter sig den teknik som Kafka har som berättar. När andra romanfigurer har något att säga K. , så gör de det – det må vara hur viktigt hur överraskande som helst – i förbigående och på ett sätt som låter förstå att han i grunden sedan länge måste ha vetat om det. Det är som om det inte var fråga om en nyhet, utan bara en diskret uppmaning till hjälten, att vara snäll och erinra sig vad han tydligen hade glömt.” [cccxc]

Jämte Th. Adorno [cccxci], så är Benjamin tveklöst den, som jag finner tycks ha gripit tag i väsentligheter hos Kafka, och detta då redan i mitten av 1900-talet, och genom att se FKs verk utifrån mängder av synvinklar och samtidigt vara skeptisk till majoriteten existerande explicita allegoriska symboltolkningar av hans texter.

Att *hjälten* (*Hjälten* = litteraturvetenskaplig term för huvudpersonen i ett litterärt verk.) hos Kafka i den *manifesta berättelsen* enbart är en ”halv person”, en *quasimodo*, en person utan skugga, en *automaton*, det kan inte nog understrykas. *Josef K.* i *Processen* är alltså i den manifesta berättelsen, inom kronologin, enbart den *medvetna sidan* av en tänkt fortsättning på *ett läge,* som vi har just innan berättelsen börjat. (Före X.). Kompletteringen av personligheten kommer ju i *Omvärlden*,(O), som alltså är *Josef K. s omedvetna sida*. Med termen ”manifest berättelse” avses här den berättelse vi läser, utan att ta hänsyn till vad jag kallar *den ironiska strukturen* eller *textens strukturella trikotomi*. Uttrycket har heller inget med Freuds uttryck ”manifest dröm”, eller drömberättelse, att göra.

Den effekt vi berör: skugglösheten är ju en impression. Vi kan säga att vi som effekt konstaterar att samtidigt som Kafkas hjälte saknar skugga, så står ändå denna hjälte i klar relief emot bakgrunden. Hur går dessa två effekter alls ihop? Saknar man [1.] *skugga*, så brukar man ju inte kunna [2.] *stå i relief*. Vi kan utesluta, när det gäller Kafkas verk, att allt är åstadkommet genom ett adderande av olika grepp inom tekniken. Som vi kan härleda ur det vi påpekat ovan, *så kan reliefen och en tillfällig skugga, och själ, tillkomma med Omedv.B.*. Min uppfattning är att effekten går tillbaka på ett enda huvudsakligt triadiskt grepp.

Om vi ser till den reliefverkan som hjälten står i, så kan man säga att det förmodligen bland annat är denna som fått verken att få effekt-stil-benämning *expressionistiska*. (Man tycker sig förnimma ett starkt uttrycksbehov hos konstnären.). Den skugglöse (själlöse), som står i bjärt relief till sin omvärld, har kommit en del kritiker att se *hjälten* i ljuset av filosofiska och sociologiska teorier om alienation och verfremdung, och litteraturvetarna har i sin tur menat att Kafka nått denna EFFEKT, att kunna beskriva detta människans läge. *Denna effekt är en av ensamhet, skugglöshet och karaktär av absolut främling.* Främlingen finns porträtterad i litteraturen genom tiderna, men i moderniteten är främlingskapet annorlunda. En författare som Kafka själv ofta refererar till är ju Cervantes. Dennes hjälte *Don Quixote* personifierar ett slags gediget främlingskap, och detta främlingskap har att göra med boktryckarkonsten, fiktionen och hjälteromanen. Det har alltså att göra med något nytt, en 1500/1600-tals modernitets verkan. Så tycks främlingskap accentueras med införandet av olika media, som står emellan världen och människan. Främmandeskapet är lika gammalt som människan, men det accentueras med det som är nytt i och med moderniteten. Det skapas i och med moderna produktionsformer också ett avstånd mellan människa och värld, när människans vardag präglas av att hon inte längre har kontakt med naturen o.s.v.. Den stora staden med maskiner, tåg och telefoner skapar åter egenartade skillnader, *alienation* och det *främlingskap* , förfrämligande.

Vi möter en människa i Kafkas verk som i hög utsträckning tycks avbilda denna modernitetens människa med de drag av extrem isolation som är något historiskt nytt.

Kafka uppnår *Entfremdungseffekten*, menar jag, genom en distinkt motsättning mellan subjekt och objekt och genom att bjärt ställa de två omedvetna planen – varav det ena, *Omedv. B.*, är absurt - mot varann, men också genom överdrifter i bildspråket.

Man kan jämföra den *strukturbeskrivning*, som nu givits, med den diskussion som t.ex. Jost Schillemeit för i sin intensiva essä *Zum Wirklichkeitsproblem der Kafka-Interpretationen* från 1966. Han skiljer bl.a. där på dem, som talar om vilken verklighet , som överensstämmer med den verklighet , man ”möter” i det litterära verket och den tematiska verkligheten i detsamma.

Schillemeits diskussion kan vara värd att granska i sig, samt att söka se hur den kan stå i förhållande till min egen syn på Kafkas verk. Den kan även tjäna som underlag till reflexion över verklighet i fiktion. Litteraturens existenssätt och verkningssätt brukar ju benämnas dess ”litteraritet”. Literariteten skiljer sig då åt mellan varje sant originell författare.

Verklighetsproblemet i diktning – speciellt Kafkas - berör hur mycket diktningen *överens-stämmer* med en föregiven verklighet, menar Schillemeit, och fortsätter, i det han alltså berör en del av litteraritetens problem,:

”Ty den som frågar efter framställningen av VERKLIGHETEN i Kafkas verk, kommer inte förbi de mångfaldiga slag av ”förvridning” [cccxcii]som finns i dessa.

På så sätt kommer t.ex. *Josef K.s* förhållanden till kvinnor att bli till modell för den moderna människans ”kontaktlöshet”. Den som tolkar på det sättet, utgår uppenbarligen från en *förutfattad mening* gällande vad verklighet är, och jämför nu verket med denna förutfattade mening om verklighet. Ja, vad mera är: han/hon förstår det som att verkligheten, som han/hon

förstår den, har varit temat för Kafka, att verkligheten varit vad man på Franska kallar ”le sujet”, på Tyska ”föremål” eller objekt.

Så märker man att de flesta meningsskiljaktigheter i kafkadiskussionen grundläggs i skilda förförståelser av den föregivet „tematiska“ „verklighet“. Det därvarande grundläggande blir oftast betecknat som „Verkligheten”, vilket uttrycker att det bör betraktas som något alltid förhandenvarande, solitt. Frågan är emellertid uppenbarligen den, om Kafkas diktning alls har en sådan „solid“ verklighet som sitt „föremål“. Om icke, om det i någon annan mening då handlar om verklighet.

På detta kan man svara: den verklighet, som det handlar om i Kafkas diktning (/ Dichtung /) , är ingen annan än denna diktning själv. Det i denna indiktade har sitt eget sätt att vara, vars grunddrag är tillblivelsen (/ das Geschaffensein /), eller i en annan terminologi: fiktiviteten. Så skriver Martin Walser i sitt arbete gällande Kafkas romaner:„ De människor som hjälten i Kafkas diktning träffar, som ser med honom och genom honom, är – det märker man genast – inte ´sanna´ i psykologisk mening, de är inte ´verkliga´i empirisk, inte ´mänskliga´ i antropologisk mening och inte ´naturliga´ i biologisk mening. De är enbart nödvändiga uti sin värld. De utbildas, liksom denna, huvudsakligen genom sin beskaffenhet. Ordningen i denna skapade värld är dess organisation, karaktäristika hos dessa ´människor´ - vi kallar dem hellre ´figurer´- är deras plats, deras funktion i den /// på detta sätt K.G./// organiserade världen.“[cccxciii]

JS fortsätter:

”Med detta tycks ansatsen vara formulerad med vars hjälp den förutfattade meningen , som vi talar om, och till vilken så många kafka tolkningar gör sig skyldig , skulle kunna undvikas. Utgående från denna ansats kann man ?..../ undersöka den „skapade världens“ struktur, utan fara för att förlora kontakt med diktningen.Han har själv undersökt såväl det „konstanta“ i figurerna som hjältarna stöter på i Kafkas diktning, liksom det konstanta“, “fortvarande“[cccxciv] i dessa möten. Grundval i denna

undersökning är själva tesen om „karaktären“ av figurer och värld. Ty, som Walser säger :

„ karaktären av Kafkas värld är här det villkor utan vilket inte någon upprepning kan ske. Vad som tas från en förhandenvarande värld är ensartat, outbytbart och oupprepbart, eftersom det är individuellt[cccxcv] .Däremot är den „ skapade, karaktäriserade världen“ i denna diktning, efter en formulering hos Walser, ett „stereotypt planetarium“[cccxcvi] . Han skiljer mellan två „ordningar“ i den, den hos hjälten och den hos motsidan, och beskriver „spelet av ordningar mot varann“ såsom en oavlåtligt upprepad rytm av hjältens „existenshävdande“ och ett „upphävande“ genom motsidan. Hävdande och upphävande, det är den „tomhetsform“ som finns i alla berättade förlopp, det, som alltid förblir detsamma. Just som Donquixotterierna i „Don Quixotte“ är sig evigt lika. „ Detta förhållande mellan ett varande och ett annat varande“ , skriver Walser,“ är det eviga, det som i oändlig följd i framtvingar helt och hållet bestämda i sitt förlopp förutsebara skeenden“. På denna „ordningarnas transcendentala befintlighet“ måste det gås tillbaka såsom verkets uttrycks-fundament.“[cccxcvii]

Schillemeit har alltså hos Martin Walser funnit mer en beskrivning av en struktur, mer då än en fiktionsontologi. Walser är mer beskrivande än tolkande. Men strukturen finner de båda vara ett spel mellan hjältens och ”motsidans” ordningar. Detta kan jag förbehållslöst gå med på. Vad man finner i Walsers *Beschreibung einer Form,* är dock just en beskrivning av en form, en mängd beskrivningar av grepp och strukturer, men han har ingalunda förklarat, vad denna samling grepp och strukturer resulterar i, annat än just… i en bok av Kafka. Det finns alltså hos Martin Walser, i försiktighetens tecken, inga slutsatser dragna av denna omfattande stilanalys och beskrivning av en form. Det är uppenbart att Schillemeit *försöker* gå ett steg längre än Walser här, följande i dennes spår.

……………………………………

Vi har alltså själva redan här, så att säga, en *första vinst*, i användande av vår modell, med det inrymmande helhetsgreppet, vilket saknas hos både Walser och Schillemeit. Den *andra* vinsten är att vi kan, efter en viss möda, klart se en bild, *genom* detta schema, av det *dubbla Omedvetna*, - vilket är kanske det mest väsentliga. Då kan vi också fråga oss, å ena sidan, om hela *grundmotsättningen* implicerar *det dubbla Omedvetna*, och å andra sidan, i vilken mån man kan tala om en slags *omvändning* av detta: d.v.s.: Ligger det , från första början, i konceptionens idé hos Kafka *ett dubbelt Omedvetet* som genererar hela grundmotsättningen (S-O)? Är *Omedv. B.* nu *motorn – impetus –* …… grunden - i det hela ? Och både för [1.] skrivandet i stort för Kafka och [2.] för ”*kafkaeffekten*”.

Vi kommer efterhand att se, - i exemplen som jag successivt kommer att ge - att det föga lönar sig, att citera stycken ur romanerna för att där utläsa nyckelmeningar. Eftersom *konstruktionen*[cccxcviii] är *så stor*, så omfattande, som den är, enligt vårt hypotetiska schema, och eftersom vi har att göra med en så egenartad dynamik mellan ett outsagt före , i förberättelsen, via X, och en process, *vilken är* berättelsen, fram till berättelsens slut ,- vilken egentligen (faktiskt, reellt) – som antytt, var avgjord från början, i Fb. …… , just som i liknelsen med tåget som avgått. Apropos detta *X* och *Fb* och *berättelsen*, låt mig citera Willy Kyrklund :

> "Denna berättelse handlar om Solange och Hugo och
> vad som sedan hände. Den skall inte handla om vad
> som hände, vilket är likgiltigt, den skall endast handla
> om den kamp som utspelades i det som icke hände."

(W. Kyrklund)[cccxcix]

….då ju det som utspelar sig i Kafkas texter definitivt anspelar på något som har hänt innan och utspelar sig i något som absolut inte händer, men är … en fantasi *elaborering*,

fantasi över vad som hänt. Men låt mig först ändå ge en kortare exemplifiering av en kafkaromantext:

Processen. En av egendomligheterna är, att t.ex. *.Josef K.,(Hjältefiguren),* skapar sig ett nytt *Omedvetet* i :

[a.] sitt tal, sina rationaliseringar.
[b.] sin förmåga att somna, eller skall vi säga ”domna bort”, (riktig sömn är det inte) när något viktigt är i görningen, - ty drömma kan han naturligt nog inte ”tillåtas” göra, då han – så att säga - redan lever i en dröm, omsluten som han är av en elaborering av just sitt eget omedvetna. En annan egendomlighet är det uppvaknande för *Josef* K. som slutet i *Processen* innebär, ty *Josef K.* säges där uppleva ”skam”,:”…och det var som om skammen skulle överleva honom.” Istället för att dö bort, som *Gregor Samsa*, till ett ingenting, att dö ifrån kärleken som doktorn i *En läkare på landet* , - eller dö ett djurs död – så vaknar *Josef K.* till. – Skam kan man ju bara uppleva i närheten av en annans blick... [cd]

Angående ordet ”rationaliseringar” i samband med *Josef K.* kan man ställa frågan om vad det är för slags tankeliv, för slags rationell nivå denne rör sig på. Man kan här jämföra med t.ex. Dostojevskijs hjältar som av B. M. Engelgart kallats ”plebejiskt intellektuella” [cdi] . Vi kan inte säga att *Josef K.* är någon intellektuell i den meningen, ty E.s utsaga innefattar ett moment av uppror mot överheten, som i allt väsentligt saknas hos *Josef K.*. Denne får alltså mer karaktäriseras såsom en … ”kanslisttänkare” eller dyl.. ------. I begreppet ”rationalisering” ligger likaså implicit en innebörd av visst omedvetet självbedrägeri, ofta också kopplat till brist på mod eller kraft till klarsyn.

Frl. Bürstner skymtar förbi i slutkapitlet, som vad då ? (Chr. Eschweiler menar i sin ”nyordning”, nyredigering av *Processen*, att det är i ”frälsningsskepnad”, då *Josef K.* här är av E. föreges vara försonad med sig själv. Detta skulle han (nämligen) blivit, om man har med *Josef K.s* dröm (*Ein Traum*) i romanen, och i drömmen (i *Ein Traum*) skulle *Josef K.* välkomna döden, och är alltså – enl. Eschweiler - försonad med

både tanken på döden, och hela processen. Adorno refererar i tur till Jean Cocteau, som ansåg att införandet av en dröm i varje tänkbart verk bidrog till att ta ”stinget” ur det.

Så slutar *Processen* (den av de tre romanerna, som nu äger ett färdigskrivet slut - , men ingen färdig ordning, dock …..) med det egenartade, att , mitt i det omedvetnas värld ett nytt starkare *Omedvetet* (i dubblering) övervinner allt, i *skammen*. Skammen är inget bra slut,(!) men den är verklig ! (Hänvisn. till *Förber*.). Här får vi då räkna in att allt var avgjort på förhand, - att själva denna skam fanns sedan länge.

[c.] det att han får ”plötsliga” infall. *Josef K.* önskar ofta öppna ett fönster, styrd av ett infall … (ex.: *Processen* s.117.) --- i akt o. mening , kanske, att undfly ångestens tryck, … som om luften tagit slut. *Josef K.* kan , s.a.s. *per definition*, (berövad sitt omedvetna som han är) inte få ett infall, eftersom infall styrs av det omedvetna. (Till det plötsliga kan man också räkna den plötsliga glömskan, den, som initierar flera av berättelserna; glömskan som öppnar minnets och alternativets portar. Som både W. Emrich och Goldstücker påpekat, så behövs det bara en sekundedels ouppmärksamhet …., om man för ett kort stund ”faller ur sin livsrutin, för att bli medveten om det falska”[cdii] i det liv som hjälten för. ”Jag påminner i detta sammanhang om Gregor Samsa i *Förvandlingen* och naturligtvis om Josef K. /…./.”.[cdiii]

Hjälten skapar emellertid sig också ett nytt Omedvetet i :
[d.] sin faktiska förmåga att välja. Ty valet – detta gåtfulla – *kräver*, även det, en omedveten dimension (hos varje tänkbart psyke, men icke automat). Valet (!) *in toto* , som val, är givetvis en blandning av allt möjligt och i stort helt obegripligt, och undandrar sig alltid vår förmåga att förstå.

Det märkliga är det förhållande, ett ”Att” – enligt denna min tolkning - , att *Omvärlden* är ett *Omedvetet* , och att *Hjälten* ibland i *Slottet* och *Amerika* styrs av ett *Omedv.B.* , så att vi i detta ontologiska *Att*, som ju i kraft av sin grammattiska status – infinitiv - ligger *utanför tiden* …, möter en parallellhet av ett slag, som påminner något om den vi möter då och då hos Flaubert. Eller i den romantiska svävningsestetiken. På ett sätt,

hos Kafka, som framkallar en viss sjösjuka, (milt uttryckt, ...istället : *vertigo*, yrsel , för att vi plötsligt har..... två omedvetna plan. Det är i detta som essensen i "det Förfärande" i den hos läsare vanliga "svindelupplevelsen" av Franz Kafkas texter – och därmed genesen till ”det kafkaartade” - bottnar i. Och häri drunknar många i raden av orimliga publicerade tolkningar. Ty *det Omedvetna* är splittrat i två, - och därmed är ju hoppet ute .... Eller vad innebär det hela? Man kan säga att det kausalt är tvärtom: hoppet är ute, därav splittringen. När vi nu kommit fram till detta, så kan vi undra, - ställa ifråga - något alldeles särskilt:

Är det alls möjligt att framställa en *Hjälte*, att måla upp en person på ett trovärdigt sätt - trovärdigt för den vanlige läsaren - en Hjälte, en "fungerande" *Hjälte*, om denne *hjälte* inte har några omedvetna funktioner alls, inte har några tillskott (tecken på tillskott) från inre djup, sådana tillskott som dagligen hjälper (och ibland stjälper…) oss i våra dagliga liv ? ------ Och - om vi läser dessa Kafkas romaner noggrant - , är det då så, att denne hjälte, om det nu är *K*, *Josef K.*, *Karl Rossmann* eller *Gregor Samsa*, tycks agera i sitt *Omedvetna*, och faktiskt sakna ett *Omedvetet* i sig själv? Är detta alls möjligt att utläsa ur en text ? Och skulle vi kunna läsa Defoes *Robinson Crusoe*, på detta sätt, och kunna påstå samma sak om Hjälten *Robinson* och dennes omvärld, (*O*.) och därmed få Kafkas unicitet att falla till "noll"? - D.v.s. kunna direkt – genom det triadiska schemat applicering på *Robinson C.* - falsifiera min teori ?

Svaret är väl att jag utgått från en effekt, och sökt dess ursprung. I *Robinson C.* finns inte denna effekt. Till yttermera visso skall vi nu resonera baklänges utifrån ett annat faktum, (problem) nämligen det att FK hade svårt att avsluta romanerna, vilket inte Defoe alls hade. Dock har många påpekat att det till en del är möjligt att läsa Cervantes´ *Don Quixote* ”som man läser Kafka”.[cdiv] Detta är något som är en prövosten för oss. Något som något mildrar detta problem är det faktum, att det väl först var (givetvis, givetvis) *efter Kafka* det gick att läsa *Don Quixote* så som man läser Kafka…..).

Vi kan – i vårt baklängestänkande - betänka det *faktum,* att Franz Kafka aldrig skrev klart någon av romanerna. Och alltså aldrig själv eller ens postumt vi andra - gav ut dem. Att han skrev avslutningskapitlet till *Processen* förändrar icke detta (icke-)förhållande. Man kan dock säga, att han i väsentlig utsträckning mera hade en plan färdig för *Processen*, än den som fanns för *Amerika* där "hjälten skulle skjutas åt sidan med en mildare hand", eller den plan som saknas för *Slottet*, där vi kan tänka oss alternativa slut (Att lantmätaren ger upp, eller går under i byn....).

Vi vet, att han med stolthet och glädje publicerade det första kapitlet från *Amerika*-manuset såsom *Eldaren*, som novell, i en tidskrift. [cdv]Detta är ju något som borde få oss reagera väldeliga. Varför ”låtsas” Kafka, att första kapitlet i en roman är en novell ? Ja, - naturligtvis – för han stilla anser att detta kapitel lika gärna .... kan ses som en sådan ! Någon annan slutledning finns inte. Det är inget ”stilprov”. Kafka var självmedveten, när det gällde sig själv som författare. Vi vet inte varför han inte fullbordade romanerna, - medan han lyckades med kortromanen *Förvandlingen*, så vi får gissa (om vi vill), och jag ger i denna studie ett förslag till svar på frågan varför det var ganska lätt att fullborda *Förvandlingen*, och göra berättelsen till *ett väl rundat helt*, även om FK inte var helt nöjd med slutet, men svårt att göra klart romanerna.

Man bör observera att det är en stor skillnad på att ha en färdig plan för ett verk å ena sidan, och att å den andra fullborda det. *Förvandlingen* är i stort av samma karaktär som de tre långa romanerna, med den skillnaden att *Gregor* har råkat ut för komplikationen: konkret klyvning, just innan berättelsen börjar. Vi återkommer till denna skillnad och till betydelsen av den..... (De flesta tolkare ser *Förvandlingen* och *Processen* som väldigt lika, strukturellt och innehållsligt.)

Varför fullbordade han inte romanerna? Varför "gjorde han halt"? , om det nu var det han gjorde .... Jag tror att han "gjorde halt", att han bestämde sig - vid något tillfälle - för att inte fullborda, att inte ge ut någon roman (i alla fall inte någon av de tre). Detta förmodande understöds av Doras uttalanden,

om att Kafka skulle skriva något annat (!) när han "blivit fri".[cdvi] Jag tror inte man kan säga att han blev avbruten av sin sjukdom, eller av sin tidiga död, eller något sådant, i detta fall. Han hade åratal av tid, och även tidvis mycket kraft, och hade av det skälet mycket väl kunnat fullborda dessa böcker. Hur som helst kan man ta det faktum att FK inte avslutade romanerna som ett tecken på att något stämde (ty han skrev flera romanförsök) , medan något annat inte stämde. Man kan rent av ta faktumet som ledtråd till att söka efter en struktur, som aldrig blev helt fullkomnad. *Vi vet inte* alls vad Kafka tänkte gällande detta problemkomplex. Men vi fortsätter genom att undersöka det problem - eller de problem - , som har dykt upp under vår hittillsvarande analys.

Det måste finnas en signifikant skillnad mellan *Förvandlingen* å ena sidan och *Processen*, *Amerika* och *Slottet* å den andra ! Detta menar jag, eftersom *Förvandlingen* faktiskt fullbordades, och för att Kafka var nöjd med den, medan det uppenbarligen är så att han var missnöjd med de tre övriga texterna. Om vi kunde finna ut den bestämmande skillnaden mellan den korta romanen och de längre utkasten, varav två faktiskt övergavs helt av Kafka , så kunde vi kanske nå svaren på några av våra frågor.

Josef K. dör ”som en hund ”. – Hans självförtroende är i döden borta, om det nånsin funnits . Liksom *Gregor* dör i form av en skalbagge. - ”After the first death, there is no other.”, skriver Dylan Thomas någonstans, men Gregor har kanske på sätt och vis *redan I början*, tragiskt, dött. – *Georg Bendemann* i *Domen* dör dock i floden, men mer liksom en människa än figur, - bevisande sin mänsklighet genom uttryckandet av en kärleksförklaring som det sista han säger.

Man läser ofta, att Kafka är såtillvida unik som att han är den förste ”som projicerat den inre världen på den yttre” i litteraturen. [cdvii] Detta är nu inte helt sant såsom beskrivning av vad Kafka gör.

Vi skall till att börja med dock ta som exempel, för att illustrera vår nu skisserade modell, som alltså bör ses som det centrala partiet i detta manus och det väsentliga meddelandet i

det, FKs *Processen*. Det är logiskt att börja med det typiska, *Processen*, för att sedan nå specialfallet, och det mer invecklade, vilket här är *Förvandlingen*.

13. PROCESSEN.

> ”Ingen skarpsinnig Dommer forstaaer saaledes at examinere, ja examinere, den Anklagede som Angsten, der aldrig slipper ham, ikke i Adspredelsen, ikke i Larmen, ikke under Arbejdet, ikke om Dagen, ikke om Natten.”
>
> (S. Kierkegaard)

Vi måste här – som ofta när det gäller FK - börja med det förhållandet, att *Processen* är ett (kasserat!) utkast till roman – jfr. ovan. Den är samtidigt en av världens mest kända romaner i den form som Max Brod gav den efter Kafkas död. Vi har ett dilemma här. Ett olösligt. Därför kan vi bara betrakta *Processen* som ofärdig, och syssla med den *hypotetiskt,* och i egenskap av fragment.

Processen har – som det nu är - tio kapitel. --- Dessa är i standardupplagorna, som spritts över världen, (bl.a. den jag läser ...) redigerade och ordnade av vännen Max Brod, troligen efter bästa förmåga. Förmodligen är dessa kapitel ordnade alldeles rätt av honom. Men man har ifrågasatt , mången har gjort det, *Kap. IX.s* plats. [cdviii] Och man har (naturligt nog) menat att en förändring av ordningen skulle påverka verkets innebörd. *Kap IX - I Domkyrkan* – innehåller besöket i Dômen och mötet med prästen, samt den av denne berättade parabeln *Inför Lagen*. Man har i allmänhet menat att detta kapitel är så "centralt", att det också borde placeras just där, och låta sina

verkningar – som ”lagtext” - spridas till mer än sista kapitlet, där ju *Josef K.* snabbt går sin undergång till mötes.

Kapitlen i *Processen*, - enl. M. Brod - sv. uppl. övers. Karl Vennberg, :

Kap 1. Häktningen. Samtalet med Fru Grubach. Vidare: fröken Bürstner.
Kap. 2. Första rannsakningen.
Kap. 3. I det tomma sessionsrummet. Studenten. Kanslierna.
Kap. 4. Fröken Bürstners väninna.
Kap. 5. Pryglingen.
Kap. 6. Farbrodern. Leni.
Kap. 7. Advokaten. Fabrikören. Målaren.
Kap. 8. Köpman Block. Uppsägningen av advokaten.
Kap. 9. I domkyrkan.
Kap. 10. Slutet.

Det bör åter understrykas att ingen av dessa kapiteltitlar – jämte ordningen - härstammar från Kafka själv. I *Amerika* däremot hade FK själv satt titlar på *Kap. 1-6.*.

Många har ifrågasatt platsen för *Kap. 4.*, som i den senaste – i den kritiska - utgåvan inrangeras bland fragmenten (denna den sista versionen av *Processen* har alltså nio kapitel.). Fragmenten är därtill : *B.s väninna,/ Allmänne åklageren / Till Elsa / Kamp med ställföreträdande direktören / Huset / Resan till modern.*

De ger ändå en godtagbar disposition för romanen , "som sådan", i huvuddrag. Om detta inte hade varit fallet, så hade med största säkerhet aldrig Karl Vennberg , såsom varande en sensitiv diktare och översättare, satt dessa titlar. Vi resonerar om *Processen* i den gestalt den ordnades av Brod. Platsen för *Kap 4.* (om väninnan, *Fräulein Montag*,) har ingen signifikant betydelse, anser jag.

Men nu har bl.a. Hermann Uyttersprot ansett och hävdat att *Kap. 9.* (*I domkyrkan*) – med *Inför Lagen*-”parabeln” borde – för att denna ”parabel” skall få den vikt den enligt H.U. borde

ha, inordnas, och därmed naturligtvis vara tänkt av Kafka själv att komma där, redan före *Kap 7.*, före mötet med advokaten, fabrikören och *Titorelli*. Här skulle då – utan tvivel, det kan jag också se - prästens extrema vaghet på ett effektivt sätt kunna ställas emot *Titorellis* information om rättsläget, som kom romanen att innehålla en stigande grad av insikt hos *Josef K.* och därmed bädda för ett slutligt förnekande.[cdix] Bl.a. för att riktig inse vad nu en omordning betyder, så måste vi närmare granska den berömda ”parabeln”. Det gör vi lite senare, för att se om vi då kan knyta ihop trådarna. -----. Chr. Eschweiler har – jämte Uyttersprot m. fl. – ansett att den ordning av kapitlen i *Der Process,* som nu finns i den kritiska kafkautgåvan KKA [cdx]– och som i stort överensstämmer med Brods ordnande av kapitlen – , icke är den av Kafka någon gång avsedda, men Eschweiler har nu gått så långt som till att även i *P.* infoga berättelsen ”Ein Traum” (publ. separat av FK i en tidskrift 1917.) och så även gjort en tolkning av *Der Process*, vilken nu – här - är sekundär, där försoningen med en själv står i centrum. Eschweilers ordning av kapitlen i *Der Prozess* blir således den följande, i enlighet med E.s egen utgåva av *Processen* :

1. Verhaftung.
2. Gespräch mit Frau Grubach.
3. Fräulein Bürstner.
4. Die Freundin des Fräulein Bürstner.
5. Staatsanwalt.
6. Erste Untersuchung.
7. Der Prügler.
8. Im leeren Sitzungssaal.
9. Der Student.
10. Die Kanzleien.
11. Zu Elsa.
12. Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter.
13. Der Onkel.
14. Leni.
15. Ein Fragment.
16. Im Dom.

17. Vor dem Gesetz.
18. Advokat.
19. Fabrikant.
20. Maler.
21. Kaufmann Block.
22. Kündigung des Advokaten.
23. Das Haus.
24. Fahrt zur Mutter.
25. Ein Traum.
26. Ende.

Eschweilers huvudsakliga motivering till nyordningen är i stort sett densamma som Uyttersprots, nämligen den, *att årstiderna inte stämmer*, om man inte gör denna indelning, samt – viktigare - : att den logiken beträffande ”försoningen” - vilket är nyredigerarnas grundidé - kräver denna kapitelordning.[cdxi] Någon definitiv slutpunkt lär ju här, i denna fråga om kapitelordningen i *Processen*, aldrig nås, då det ju – som tydligen förbises ibland av dessa editorer-, handlar om en ofullbordad roman. *Der Process* är ett ofullbordat projekt, - och det är inget projekt, som låg alldeles färdigt och bara s.a.s. ”tvekade” inför publicering…. Projektet övergavs ju faktiskt av Kafka många år före dennes död. En ”riktig” edition kommer således aldrig nånsin att finnas.

Mycket av funderingarna kring *Im Dom*-kapitlet har mycket som talar för sig, och det kan vara värt att läsa *Processen* med tanke på att *Im Dom*-kapitlet bör läsas före advokatkapitlet. Det är dock tveksamt, om man skall läsa *Im Dom*-kap (inkl. *Vor dem Gesetz*) som en definitiv *peripeti*, vilket den nu får i Eschweilers och Uyttersprots tolkningar. Vi kan ifrågasätta om det finns en *peripeti* – eller en utveckling alls - i *Processen*. Eller *Förvandlingen*. I *Förvandlingen* torde det finnas en peripeti i aristotelisk bemärkelse. Aristoteles:

”Peripetin är den plötsliga förändringen i handlingen till dess motsats /…./ och detta sker alltid av nödvändighet och sannolikhet.”[cdxii]

Peripetin i *Förvandlingen* är när *Gregor* ger upp hoppet. Eschweiler menar: ” I verkligheten är Processen helt enkelt det klassiska exemplet på en modern utvecklingsroman! ”,[cdxiii]. Eschweilers hävdande av *Processen* som ett klassiskt exempel på utvecklingsroman faller kanske *a posteriori* på, att den nu inte alls blivit ett erkänt klassiskt exempel på utvecklingsroman, varken hos breda publikum eller hos s.k. litteraturvetare. Dessutom är man nu ju inte säker på kapitelordningen! ”Utvecklingstanken” leder kanske här redigerandet. För E. är *Processen* – ” i verkligheten” - en utvecklingsroman med en *peripeti* i *Josef K.s* åhörande av legenden, och *en speciell tolkning* av denna. Så menar Eschweiler också att drömkapitlet (som nu inte finns i den vanliga editionen) är en organisk del.[cdxiv] (Själv menar jag att det är absurt, en orimlighet att alls tänka sig, att *Josef K*. i *Processen* av Kafka skulle tillåtits att drömma. Här är bl.a. Adorno av samma uppfattning. I mitt fall finns skäl som har att göra med den teknik jag beskriver.). E. menar faktiskt att *Josef K*. dör ”förlossad”.

Eschweiler hänvisar när det gäller utvecklingsroman till de klassiska sådana, [cdxv] och även till romantikens ”Kunstmärchen”, som ofta som del har denna uppbyggnad och karaktär. Särskilt framhåller E. då Tieck. Sedan menar jag, som framkommer nedan, att *just peripetin* fattas i *Processen*. Den blev troligen aldrig skriven. Kanske för att Kafka ansåg, att den var <u>omöjlig att skriva</u>. Mer om detta följer.

i. Anhållandet av Josef K..

”Kafkas berättelse Processen gränslar linjen mellan lag och psykologi, visar allt genom att utnyttja dubbeltydigheten mellan dom som mental akt och som juridisk akt. Denna dubbelhet är aldrig löst, ty vår vardagliga uppfattning om gränsen mellan inre och yttre (social)

verklighet har suddats ut. En viss arsenal psykiska fenomen – särskilt de som har att göra med K.s konstanta behov av självrättfärdigande – kan ses såsom determinerande en verklighet för sig, projicerad på, eller blandad med, eller invikt in i vanlig yttre verklighet./…./.” (Barry Smith) [cdxvi]

Romanen inleds med denna koncisa mening." Någon måste ha förtalat *Josef K.*, ty utan att han hade gjort något ont, blev han en morgon anhållen." Den är förmodligen en av de mest citerade romaninledningarna i världen, - alla kategorier. Så innehåller den ju – med detsamma - också en slags problematisk *implikation*. Nämligen frågan om en människa alls kan existera "utan att ha gjort något ont ". Att så skulle kunna vara fallet, är ju en villfarelse.

Josef K. får aldrig reda på vad han anklagas för. Skuld resoneras det om ändå. "Hur kan en människa överhuvudtaget vara skyldig ?". Det diskuteras i flera kapitel om ”rätt” och ”rättvisa”, vilket ibland här har en konkret koppling till brott och skuld och straff, men inte alltid. Dessa resonemang om rätt, straff, rättsordning, domare, advokater, o.s.v. är på många sätt centrala i delar och på olika nivåer i denna roman - liksom i flera av Kafkas noveller. Jag skall ta upp något till diskussion av detta, ur rättsfilosofiskt perspektiv, med grund i den värdenihilistiska debatten, som just i början på 1900-talet fördes både i Sverige[cdxvii] och i Tyskland. Derrida i sin analys av *Inför lagen* för fram en del åsikter, som står nära denna diskussion, som har rötter ända tillbaka till 1500-talet. [cdxviii] Avvikande uppfattningar om tolkningen av den i *Processen* inledande (geniala) hänsyftningen på ”förtal” finns hos många tolkare. Det finns de tolkningar som går ut på, att *det skett* en våldtäkt. De flesta resonerar dock utifrån den föreställningen, att *Josef K.* faktiskt är *okunnig om vad för slags brott* det är fråga om. Han är i alla fall inte medvetet, som *figur*, (S), underkunnig i detta. Gissningen om att han nu ändå skulle vara skyldig till våldtäkt på Fröken *Bürstner* eller Fru *Grubach* kan inte styrkas. Emrich menar i sin tolkning av *Processen* att *Josef K.s* skuld är, att han inte känner *Lagen*. Detta har han erkänt för

Willem. ”Desto värre för er.” svarar denne då, med avseende på denna okunskap.

Romanen är förankrad i frågan, om *Josef K.* är direkt skyldig till något alldeles särskilt. Varför skulle någon anhållas utan misstanke om brott ? Visserligen framkastas nu i inledningen en *förmodan* om att det rör sig om förtal. Varför lita på denne berättare? (*Vem är det som talar?*). Detta kan ju inte vara SIL: det är alltså inte ett konventionellt sätt att redogöra för hjältens tankar som här återges. Det är antingen fråga om en *berättare*, eller så är det någon annan, som står *författaren* (Kafka) nära, som uttalar denna ”förmodan”. *Berättaren* har genast, snillrikt, i och med första satsen i romanen, satt sig i en utsatt position, då denne tycks [1.] *veta vad ont är*. [2.] veta att *Josef K.* inte har gjort något ont, [3.] *förmoda* att denne är förtalad. Dessutom är det hela en konditional (villkors-) utsaga: *om inte Josef K. blivit förtalad, så hade han inte blivit anhållen*, förmodas det. Man förmodar, att han blivit förtalad emedan han nu blivit anhållen. Han kan eventuellt ha blivit anhållen av något annat skäl.

Vi har i *Processen* mött ett rättssystem, som vi snart märker att vi inte känner, och som vi genom ett hundratal sidor skall söka lära känna. Är det en *rättssatir* eller en *psykografi* ?, frågar sig I.W.Holm, som dock lutar åt att *Processen* handlar om litteratur som politisk handling.[cdxix] Ett *igenkännande* som romanen erbjuder är ju det, att massor av anklagelser strömmar genom vår värld angående allehanda ting, medan domaren ofta inte alls finns, eller om han nu finns och beslutar om en dom, ofta urskuldande pekar bakom sig, på lagstiftarna. (På ”*Lagstiftaren*”.). Vi kommer att något återvända till rättsfilosofins labyrinter nedan. Många rättsfilosofer är ense om att vi aldrig når ”kunskap om rättvisa”, men ytterst långsamt – d.v.s. genom deras (!) arbete - närmar oss en uppfattning om denna.

ii. Inledningen i *Processen* :

"Någon måste ha förtalat Josef K., ty utan att ha gjort något ont häktades han en morgon. Köksan hos Fru Grubach, hans värdinna, syntes inte till, fast hon kom in med hans frukost varje dag vid åttatiden. Det hade aldrig hänt förr. K. väntade en stund till, låg med huvudet på kudden och såg på den gamla fru som bodde mittemot honom och som nu stod och iakttog honom med en hos henne alldeles ovanlig nyfikenhet, men sedan ringde han på klockan, på en gång förvånad och hungrig. Genast knackade det på dörren, och en karl, som han aldrig hade sett i lägenheten förut trädde in. Han var lång och smärt och ändå fast byggd och var klädd i åtsittande svarta kläder, som i likhet med en sportkostym var försedda med olika veck, fickor, spännen, knappar och ett bälte och fördenskull, utan att man gjorde klart för sig vad det skulle tjäna till, föreföll synnerligen praktiska.
- Vem är ni ? frågade K. och satte sig genast till hälften upp i sängen. /....../."[cdxx]

Vi såg redan när vi talade om Flaubert hur avsidesrepliken, blinkningen mot publiken, läsaren, - vreden över sakernas tillstånd, anarkismen - kunde bryta igenom och ställa innehållet i romanen i övrigt i relief. Här sker detta hos Kafka således i första meningen, - med detta påstående om oskuldens existens, avfyrat av det *Omedv. B.* - , att var och en läsare måste ställa sig tvivlande till berättaren, (varför skulle just *berättaren* vara utan skuld, - vara en enastående människa, som aldrig nånsin ljuger ? – Här har jag nu en uppfattning som avviker från t.ex. Martin Walsers, W., som menar att berättaren helt enkelt aldrig märks hos Kafka.) och att vi svävar i ovisshet.

Det märkliga är bl.a. att det noteras en reflexion angående klädseln hos den ene av väktarna:

”Han var lång och smärt och ändå fast byggd och var klädd i åtsittande svarta kläder, som i likhet med en sportkostym var försedda med olika veck, fickor, spännen, knappar och ett bälte och fördenskull, utan att man gjorde klart för sig vad det skulle tjäna till, föreföll synnerligen praktiska.”[cdxxi]

Kan ju utan vidare, estetiskt sett, hänföras till det komiska, och psykologiskt sett, till det, som Freud kallade *avvärjning*, en skyddsmekanism. Det är knappast en karaktärisering av personerna. Närmast är det nu – narratologiskt - en avväg, en komisk Gogolsk detalj/kalembur. Det är vad hjälten ser. Här anges mer än berättelsens ”ton”. Här griper nämligen något väsentligt in i berättelsen, förutom den redan väsentliga existerande ”logiken”. Jämför *P.* , slutet : ”Logiken är visserligen orubblig, men en människa som vill leva, henne kan den inte motstå.”[cdxxii] Denna, en av *Josef. K.s* sista tankar, råkar nu vara *de facto* fel. Att han så dör som en hund, och att det är som om skammen skulle överleva honom, det är då närmare sanningen. Men detta med klädseln antyder att vi befinner oss i en värld, där det finns rationalitet. (Som skänker just dennas skenbara trygghet.). Detta med kostymen är en *hjältens* flykt.

Vi har ingen aning om vad som har hänt i *förberättelsen*, och det är detta som är det avgörande stora undret, det *ante-X*, som genast skapar den yrsel, som så utgör…… hela romanen. Vi kastas efter X:et in i en drömlik värld, ett virrvarr av egendomligheter i processförfarande, med människor som faktiskt alla (sic!) - mer eller mindre - är knutna till (den stora, och naturligtvis ”mystiska”) *Rätten, Lagen.* Man får successivt presenterat för sig implicit två föreställningar om Rätten: [1.] att rättvisan är mystisk. (Här kan man , som jag här och där påpekar, fråga sig om ordet ”mystik” är det bästa. Man kan tänka sig ”ovetbar”, ”grundbegreppsaktig”, el. dyl. (Jfr. Hägerström och ”meningslösa begrepp.), [2.] att uttolkarna av lagen och det rätta kan tolka som de vill, och gör det. (Stiftarna nämns inte, vilket ingår i det mystiska.) - Det ingår s.a.s. inte i <u>Rättvisan</u> att … bestämma reglerna för sin tolkning. (Tolkarna har så att säga *rätt* att tolka vad som är rätt. (Reduplikation).)(Jämför här de avsnitt om rätt och rättvisa som tas upp av Derrida ur den klassiska franska filosofin : 1.) Blaise Pascal: ”/…/ en säger att rättvisans väsen är lagstiftarens auktoritet, en annan att det är regentens bekvämlighet, en tredje att det är den aktuella kutymen.” (BP, *Fragm. No. 56*. - av främmande hand

överstruken passage i originalmanuset till Pascals *Pensées*.) . 2.) Montaigne *Essais*, a.) ” Emellertid fortsätter vi att ha tilltro till lagarna, inte därför att de är sanna utan därför att de är lagar. Detta är den mystiska grunden för deras auktoritet, och de har ingen annan. /…./ Den som lyder lagarna därför att de är sanna, lyder dem inte på det sätt han bör.” b.) /…./ även vårt lagsystem har legitima fiktioner på vilka den grundar sin rättsskipning.”,(Montaigne, *Essais, Livre II, chapitre 13, De L´éxperience.* Denna kritik av rättvisebegreppet – jfr. dock Montaigne: ” Jag undervisar inte, jag berättar.”[cdxxiii] - ligger senare latent hos både Kant och Hegel,- Hegel talar i sin *Rechtsphilosophie* emot att makt är rätt , och konflikten kan ju spåras ända tillbaka till Sokrates´ *Apologi*, - vars kritik ju troligen överensstämmer mer genuint med Sokrates´ än med Platons.). Domstolen är hemlig, och vi kan sluta oss till att den är hemlig, för att den ruvar på något mystiskt. Men: allt är - som bekant - inte ”mystiskt”, bara för att det hålls hemligt. Tvärtom.

Så är *Processen* (kanske också *Slottet*) en parodi på – eller en utveckling av - ett Nietzscheanskt "slavuppror", där *Josef K*. nu är en *karikatyr* av den människa, som försöker skapa världen själv, sätta sig över den traditionella moralen, besegra världen genom viljan till makt, omvärdera alla värden, och även tycks gå under, inte i "Nietzsches resonemang", men genom att han [1.] litat på *berättaren*; [2.] alternativt verkligen är skyldig till ett brott, som han implicit erkänner genom att låta sig avrättas (… i det han hoppas att … slumpen skall rädda honom.); [3.] att han följer den utstakade väg som kan ses som en reell implikation av att allt är bestämt, avgjort från början. Här tycks *Josef K.* skenbart utsatt för ett självbedrägeri som nånsin *Emma* i *Madame Bovary*. Vi omfattar honom med samma överseende som vi ser på *Emma Bovary,* som förväxlar lyx med lycka, ser storstaden som räddningen, småstaden som förbannelsen. Skillnaden är att för *Josef K*. är historien från början <u>helt</u> avgjord, medan *Emmas* möjligen bara är <u>till stor del</u> avgjord. Man kan här påminna om den egendomlighet som finns hos Dostojevskij, där denne

vägrar att införa orsakssamband, men hänvisar alla hjältars beslut till ett Nu. Ett en *Samtidighets Nu* i själens inre dialog.

Kafkas berättelse innehåller nära nog ändlösa resonemang kring anhållandet, brottet. skulden, processen, lagen (som metonymi för rätten), rätten, rättvisan, och frisläppandet (rentvagningen från anklagelsen). Kafka själv hade ju nu, som jurist , en direkt erfarenhet av sådana resonemang, och hade i sin dagliga praxis övat upp sin stil i detta koncist precisa, minutiösa, utredandespråk, - "kanslispråk" - med vilken största delen av romanen är späckat. Man anar i detta språk kanske ett mindre behärskat dylikt. Behärskningen, undertryckandet av känslor, är i sig en slags process. (Effektvärdering.). Det råder i hela romanen en skenbar ordning, - det talas vitt och brett om lag och rätt - och det tycks också som om allting kommer till ett lyckligt slut, om ordningen följs. Man tänker här på den ordning och metod , (process), som illustreras av de Sades *Justine* och *Juliette*,[cdxxiv] systrarna vilka, - var och en på sitt sätt - utnyttjar *Ordningen*, för att (alls) kunna leva.[cdxxv] Det visar sig – i *Processen* – att det enda frikännande, som kan komma ifråga, är det skenbara. En temporär lösning. [cdxxvi]”Temporär” är kanske fel ord, eftersom det antyder att det bara är fråga om tid. Det är ju också fråga om *essens*, - : här ifrågasätts allt ifrån oskuld till skuld, rättvisa till dom och straff. En dom är ju s.a.s. tidlös. Var något brottsligt, så förblir det brottsligt i förhållande till den lag, som åtminstone rådde vid brottets utförande. *Josef K.* kan leva vidare – som om inget har hänt. Detta visar sig dock omöjligt. *Denna omöjlighets verklighet* (livet i det ”skenbara frikännandet”) tycks vara ett av de väsentliga meddelandena i *Processen*. *Perversionen* i flera av de av Kafkas berättelser som handlar om skuld och straff är ju ofta den, att hjälten svävar i en utdragenhet i en sfär av BÅDE skuld och oskuld under erhållande av … straffet.

Låt oss se på episoden med *äpplet* i inledningskapitlet av *Processen*. Efter att ha blivit förklarad anhållen, men nekats frukost, och de båda väktarna *Franz* och *Willem* erbjudit honom

en frukost från ett nattcafé i närheten, går *Josef K.* tillbaka till sitt rum, arg, och slänger sig på sin säng:

”..och tog ett äpple, som han kvällen före hade förberett för fruktosten. Nu blev det hans enda frukost och i vilket fall som helst /…/ mycket bättre än frukosten från det smutsiga nattkaféet skulle varit.” [cdxxvii]

Äpplet är från *Tiden före X,* före anhållandet (*förber*.)…, att ha att äta på födelsedagens morgon, och mytologiskt kan man se det som en korsning mellan Erisäpplet (i Homeros´ *Iliad*), *Evas* äpple i *Genesis,* och *Törnrosas* äpple, - om man vill. Äpplet har ”överlevt” in i den nya sfären, in i berättelsen, (det virtuella universumet) och det smakar dessutom gott. Ändå är detta ett ”tragiskt äpple. Det minner om det gamla, och det är början till slutet. --- *Josef K.* biter ett stort stycke av det, och … det smakar gott. (Kanske är detta äpple då *emblematiskt*, som svärdet – jfr. ovan - i *Amerika* : kanske har han, s.a.s. ätit av äpplet - i tanken - redan kvällen förut , och så är äpplet en del av *mediationen* (övergången) in i (liknande det carrollska) *Underlandet* ….)! Sedan finner han, att väktarna sitter ute i vardagsrummet och äter upp den frukost, som de just hämtat … åt honom.

Väktarna är exempel på ”herrar” hos FK. Herrarna, att de, dessa *erinnyer*, oftast är just två innebär också att de har en pakt mellan sig. Deras huvudsakliga egenskap är enkannerligen att de är två, och deras gemensamma egendom är den hemlighet, de har tillsammans, samt den eviga juveniliteten hos dem, ofärdigheten - något som Adorno noterat. Ofta är de ”tvillinggestalter”, som befolkar Kafkas romaner ett slags halvfigurer (sic!), som rör sig i – och till en del bildar - ett *limbo* mellan hjälten och yttervärlden. Deras existens är en slags halvexistens, - kan man mena, … om man nu tycker sig kunna finna hela existenser hos andra figurer.

Det viktiga i romanen *Processen* är ,förmodligen, inte vad *Josef K.* eventuellt är skyldig till, men att vi inte kan släppa

tanken på skuld överhuvudtaget, kanske som ett … mänskligt villkor, delvis genom den förslagne berättarens (skenbart) vårdslösa försäkran om , att *Josef K.* inte alls gjort något som helst ont. Jag sätter här in inom parentes det lilla ordet "skenbart" (i och för sig ett av Kafkas favoritord, för att peka på. att vi här alltså inte kan utesluta en slags berättelsens "självironi": att FK ironiserar över berättaren. (Misstanken som sås i första meningen sitter ju … som en spik i skallen på läsaren för resten av romanen.). Så att berättelsen inte blir "solid ironi", men väl i stället en sådan där "ogenomskinlig ironi", som av S. Kierkegaard stämplades som omoralisk. [cdxxviii] Det är skenbart vårdslöst förslaget av berättaren alternativt Kafka, eftersom det här leks med berättarrollen. Om det första påståendet " att han hålles " är enkel indirekt anföring, så kan det andra vara en blinkning år SIL (style indirect libre), där då kan refereras Josef K.s tanke I förhållande till det faktum att han är anhållen. Osäkerheten här är massiv. Och som många påstått [cdxxix] så förekommer ingen allvetande berättare i fortsättningen av berättelsen.

Ett annat alternativ är att berättaren ironiserar over *Josef K.* eller hela världen. (Solid ironi.). När vi inte kan veta , om avsändaren till ett budskap är ironisk eller inte, då kan vi heller inte svara på detta budskap, på något förnuftigt sätt. (Därav synen på *täckt ironi* som *omoralisk*. Här kan man också spåra det missnöje, som många läsare av Kafka - inte alla - upplever, när man läser verken såsom blott verk i en anda av … "täckt ironi", "ogenomskinlig ironi". Ordet "skenbart" – som Kafka använder icke bara flitigt men också väl valt - är inte bara till för att skapa osäkerhet, inte bara till för att skärpa uppmärksamheten, hänvisar inte bara till Kant och Schopenhauers epistemologiska tvivel, men har kanske främst – istället – en berättarteknisk, strukturell funktion – att understryka en berättelsens dubbelhet.)

I inledningen "förklaras" alltså att *Josef K.* inte "gjort något ont". Men detta meddelande är nu – som vi sett - satt i ett osäkert läge. Detta framstår som ironiskt, eller så kan man se

det som fritt indirekt tal (SIL), eller slutligen ta det som en faktisk – definitiv ! - upplysning. Välj bara!

I *Processen* har vi alltså en sällsynt komplicerad öppning. Den kvalificerar sig bland alla de öppningar (inledningar), som Kafka själv fann " nästan skrattretande ", i den klassiska dagboksnotisen om inledningar.[cdxxx] Bara "nästan" alltså ! (Jfr. praktöppningen till novellen *En Korsning*.” Jag har ett egendomligt djur, halvt katt, halvt lamm. [cdxxxi])

Bland de grepp som Kafka använder, för att skapa ett *Omedv.B.*, tycker jag att just det han använder i *Processen* är det elegantaste. Detta - till en del - för att det lägger ett tvivels skimmer över exakt hela (!) berättelsen, från början till slut. Så blir det något av en detektivroman. Den har ju setts som… något av en sådan. Många läser den som sådan och försöker finna det konkreta brottet. Men ju längre romanen fortgår – ,den roman som Borges i sin oförståelse för Kafka [cdxxxii] , finner så onödigt lång – desto mer inser man att det definitivt inte bara handlar om utredningen av ett enstaka brott. Här finner man hela rättsapparaten på svarsbänken, och *lagens och rättens begrepp*. Ekbom menar att det i *Processen* inte handlar om vår ”vanliga rättsapparat”. Det kan man hålla med om. Ingen sådan rättsapparat som beskrivs i *Processen* är känd i internationell rättshistoria. Det nästan förargliga är dock att den av FK beskrivna rättsapparaten på avgörande punkter så infamt väl illustrerar en del av problemen inom juridiken. Man får här icke bortse från att Kafka här och där strör in uppenbar samhällelig satir, inte bara i *Processen*, men ju också rikligt i t.ex. *Amerika*. Nästan i Jonathan Swifts efterföljd.

> ” ´Låt juryn överlägga om utslaget´, sade
> kungen för cirka tjugonde gången den dagen.
> Nej, nej !´ sade drottningen, ´Dom först, – utslag
> efteråt !´
> Sånt struntprat !´ sade Alice ljudligt. ”Idén om att
> ha domen först !´”
> (L. Carroll, *Alice´s adventures* in Wonderland.)

Vi har av berättaren (i *Processen*) förts in i verkuniversum. Splittringen är nu fullkomnad. Motsättningen är satt. Och VEM sätter livets motsättningar ? Här, i fiktionen, är det Kafka som sätter!

Det uppenbarar sig ett välbehövligt (?) problem i första meningen i *Processen*: mannen *hade ju inget ont gjort* !? Det uttalas mer eller mindre som ett faktum, och förmodandet gäller inte bara förtalet. Han (*Josef K*.) hade inget ont gjort. Sic! Men någon förtalsprocess blir det aldrig: förtalet, det eventuella, tas aldrig upp igen. Vi har alltså nästan med detsamma två problem att brottas med: [1.] är *Josef K*. förtalad ? [2.] Om han inte är det, är han ändå skyldig till något ? Efter bokens sista mening är vi fortfarande tveksamma: kan *Josef K*. dö med en skam, som tycks kunna överleva honom, och samtidigt vara oskyldig? Det är en meningslös död. Inget åstadkommes med processen eller dess ”utgång”, - denna avrättning.

Också förmodandet att *Processen* skulle ”handla om” Kafkas sjukdom, (tuberkulosen) blir egendomlig, då den knappast kan motivera en skuldproblematik som den, som finns i *Processen*. Om nu Kafka skulle ”gå till rätta med sig själv” – han var lagd åt detta håll - och se sjukdomen som förorsakad av det egna levnadssättet, så är i så fall *Processen* en uppgörelse med det egna livet som helhet. Då borde någon återblick ske på figuren Josef K.s tidigare liv. --------. Några fler existerande teorier i litteraturen kring Kafka om orsaken till anhållandet kan här redovisas: Förmodandet, som framställts, att *Josef K*. skulle våldfört sig på (våldtagit) *Fru Grubach*, - som av denna anledning inte kommer med kaffe – och som, därför, anmält Josef K. för våldtäkt motsäges av fragmentet / *P. Kap. 3* /, där *Fru G*. gråter medan *Josef K*. endast tänker på *fröken Bürstner*. Om en våldtäkt på *Fru G*. ägt rum, så skulle det – om man ser berättarstilen som enhetlig – vara en psykotisk *Josef K*. som i så fall gjort sig skyldig till detta, vilket rent logiskt också förefaller meningslöst i ploten. Det sås alltså ett litet korn av tvivel på första sidan i romanen, och i och med att man nu meddelas om det förmodade förtalet, så misstror/misstänker man *Josef K*. (och/eller berättaren) hela romanen igenom.

Processen blir som en deckare. Var nånstans finner vi det lilla avslöjandet ? Om det finns ett avslöjande. Och något ont har han väl gjort ? Annars blev han inte dömd. Är det så, som Rieck antyder, att det faktum att *Fru Grubach* inte dyker upp denna morgon med frukosten, är det ett tecken på att *Josef K.* våldtagit henne morgonen innan ? Är detta brottet? Så är det alltså inget förtal. Nu förekommer sedan knappast *Fru Grubach* mer i romanen, och i ljuset av just det, så blir också denna spekulation mindre intressant. Vad jag här i teorin menar, är ju, att *Josef K.* i själva verket som hel är hela verkuniversum, han omfattar, som den människa, som det handlar om, både ”*figuren” Josef K.* och *Omvärlden*, och att det således handlar om ett självmord. Där kan då skammen gälla både figuren och rättsapparaten. Det var alltså givet den manifesta texten ”som om” skammen skulle överleva honom. Men den eventuella skammen gäller huvudsakligen inte figuren, men den person, som utmålas bakom/genom hela verket, hela *Processen.* Skammen hotar s.a.s. *alltihop* !

Efter en lång diskussion, under vilken *K.* undrar med vilken rätt man anhåller honom, påpekar väktarna, att de två (!) står närmast *K.* här i världen. *Franz* och *Willem*. Dessa två stöttar varann genom oupphörliga sneglingar, och "skenbart betydelsefulla" blickar. Man kan här jämföra med tankar hos sociologen G. Simmel i *Philosophische Kultur,*[cdxxxiii] samt Benjamins reflexioner om gestens betydelse hos Kafka. Det är viktigt – som sagt - att väktarna är två, då de därmed inte är personer så mycket som de är *myndighets*-personer, d.v.s. en instans i ett maskineri.

Från början av romanen kan man se en möjlighetsbetingelse för *ironien* att sprida sitt leende skimmer. Och vi kan i hela det följande av Kafkas roman följa det ironiskt dialektiska spelet mellan hjälten och hans omvärld, där ironins alla nödvändiga aspekter finnes med. I ett motsatsspel blir allt klarare i konturerna, - inom spelet. Och förutsättningen för att ett spel skall komma till stånd är, att det inte är MER än detta spel, (spel utesluter icke-spel) och – som vi sagt, det hela

verkar ju ändå avgjort …. Så vad kan då hända? Är allt Kafka kan syssla med nu bara att skapa *AVVÄGAR*, de reella avvägar som "bisujetterna" [cdxxxiv] (för att tala med de ryska "formalisterna") erbjuder? Eller kan han … förklara det oundvikliga i denna romanfigurs öde ? Vi skall se hur felaktig frågan är. (Oundviklighet fordrar temporalitet.) Bisujetterna skapar nu ändå ytterligare mening, och formen, det ironiska spelet, och "medvetandedialektiken" skapar – i Kafkas tredelade form – "stämningen", färgen, det kafkaeska.

De hemliga regelverken, som det pekas på, och den irrationalitet beträffande alla regler, samt mängden av hemligheter i kontrast till *Josef K.s* hjälplöshet, är alltihop sinnesbedövande. Hur tar man upp kampen mot en sådan rättsapparat? En medanklagad, köpman Block, sätter sig helt enkelt nu *att vänta* på utgången av sin process. *Josef K.* finner nu detta meningslöst, men den medanklagade, *Block*, invänder:

" - Att sitta och vänta är inte meningslöst, men att själv försöka ingripa är meningslöst."[cdxxxv]

Allt utmynnar måhända, hos läsaren, i en slags känsla av *att vara klaustrofobiskt objekt innesluten i …. en gigantisk ironi*. Man må här iaktta hur Kafka först måste skrämma (ett sätt att vara angelägen på) sin läsare, för att sedan kunna ställvis lätta på trycket medelst bedövande vackra – eller helt enkelt (?) subtilt kittlande erotiska - lössläpptheter från det tunga och kvävande (det brungrå) något, vilka man icke kan uppskatta annat än med ett något perverst sinne, eller: ett sinne öppet för det perversa, "förförd av Kafka" …. Detaljen med "cykelkörkortet" är ju en markör för det "fantastiska" i stil med frihetsgudinnans svärd. (enligt mönster från *Kunstmärchen*.). Det är mer precist en lokalitetsmarkör för det annorlunda i tid och rum, - dock inte utan en tendentiös blinkning. Detta cykelkörkort står i sin parodiska enslighet, såsom det i romanen i övrigt aldrig nånsin nämns något om cyklar eller cyklande alls.

” – Ja, så är det, det behöver ni inte tvivla på, sade Franz och blev sittande med kaffekoppen i handen, medan han såg på K. med en lång, sannolikt betydelsefull men obegriplig blick.”[cdxxxvi]

Detta är i sig ett litet mästerstycke, som skulle passa in i romantikern Novalis´ - och de övriga tyska romantikernas - ”svävnings-estetik” , här såsom ett uttryck , som man först begriper , … för att sedan inte alls begripa det. Vi kommer att beröra ”svävandet” och dess förhållande till tid o rum. Kierkegaard tar upp svävandet i samband med sin diskussion kring *ironien*, och i samband med upprepningens kategori, i S.K.s *Gjentagelsen.* Titeln på detta verk rymmer en dubbeltydighet, som faller bort på svenska. Ty det handlar icke bara om att upprepa, att ta det en gång till, utan även om att "ta tillbaka", vilket är betydelse No. 2 på danska, vilket allt bl.a. hos S.K. har att göra med problemet att fasthålla *Nuet*.[cdxxxvii]Själva upprepningen blir i sin dubbelhet en svävning ……

”/…/ en lång, sannolikt betydelsefull men obegriplig blick.”.

Detta utsäger faktiskt inte mer om blicken, i positiv bemärkelse, annat än att den just var … lång. Men i detta med att den synes lång igenkänner man det, som är typiskt för den som är utestängd. Detta är bilden av den, som känner att hen saknar något för att förstå ”bilden”, läget. Och det man här kan ana, i en sådan beskrivning, det är att det egentligen inte beror på omvärlden, eller inte borde göra det, men beror på betraktaren, här på figuren *Josef K.*, som är berövad något som skulle göra denna blick möjlig att tyda.[cdxxxviii] Detta kommer aldrig att ske. Alltså beskriver den vackra beskrivningen av denna långa blick ett avstånd mellan yttervärlden, objektvärlden (O) och hjälten (S) som vi snart skall belysa, i analogi med hur vi ovan beskrivit *Förvandlingen*.

iii. Det Omedvetna B. och infallet.

Strukturell triplicitet.

När *Josef K.* - i *Processen* - går ner för trapporna från femte våningen från det hus där han till synes förgäves söker undersökningskommissionen (*Rätten*,), där Rätten - som det sen visar sig - håller hus , med sina porrtidningar och annat, - när han går med oförrättat ärende, så beslutar han plötsligt - *PLÖTSLIGT*! - liksom ....*ut ur intet* ….(- *Omedv.B.*) - vid ett tillfälle, att han ska återvända och inte nöja sig med att inte finna *Rätten*, ….att inte släppas in…

Exempel A.:

”En trappa upp började det egentliga sökandet. Eftersom han ju inte kunde fråga efter undersöknings-kommissionen, uppfann han en snickare Lanz - namnet kom för honom, därför att kaptenen, fru Grubachs systerson, hette så - och tänkte nu höra efter i alla lägenheter, om det fanns någon snickare Lanz där, för att få möjlighet att kasta en blick in i rummen, Det visade sig för övrigt att detta oftast gick för sig utan vidare, ty alla dörrar stod öppna och barnen sprang in och ut. Rummen var i regel små, hade bara ett fönster och tjänstgjorde även som kök. Många kvinnor höll ett spädbarn på armen och ordnade med den fria handen med spisen. Halvvuxna flickor, till synes bara med en kjol på sig, sprang flitigt fram och tillbaka. I alla rummen var sängarna upptagna, där låg sjuka och folk som ännu inte hade vaknat , eller sådana , som låg och drog sig fullt påklädda. Där dörrarna var stängda , knackade K. på och frågade, om det var där snickare Lanz bodde . Oftast var det någon kvinna som öppnade, hon hörde på K.s fråga och vände sig om mot någon, som reste sig upp i sängen.

- Det är en herre som frågar om det bor en snickare Lanz här.
- Någon snickare Lanz ? frågades det från sängen.

- Ja, svarade K. , fast undersökningskommissionen utan tvivel inte befann sig här och han alltså inte hade mer här att skaffa. Många trodde att K. var synnerligen angelägen om att träffa snickaren Lanz, tänkte efter länge, nämnde en snickare, som emellertid inte hette Lanz, eller ett namn, som hade en ytterst avlägsen likhet med Lanz, eller också frågade de hos någon granne eller följde K. till en dörr långt borta, där det , enligt deras mening, möjligen kunde finnas en sådan som inneboende eller där det bodde någon, som kunde lämna bättre besked ände själva. Slutligen behövde K. knappast fråga mer på egen hand, utan drogs på detta sätt genom hela huset. Han började att känna sig ångerköpt över sin plan, som först hade synts honom så praktisk. Fem trappor upp beslöt han sig för att ge upp sitt sökande, tog farväl av en ung och vänlig arbetare, som ville föra honom vidare, och gick ner igen. Men sedan blev han på nytt förargad över det gagnlösa i hela företaget, gick upp igen , och knackade på första dörren i sjätte våningen. Det första han såg i det lilla rummet var en stor väggklocka, som redan visade tio.

- Bor det någon snickare Lanz här ? frågade han.

- Var så god, sade en ung kvinna med svarta strålande ögon. Hon stod just och tvättade barnkläder i en balja , och pekade med den våta handen på den öppna dörren till nästa rum.

K. trodde han kom in på något sammanträde./......./ ."[cdxxxix]

Josef K. beslutar sig för att återvända, att finna undersökningskommissionen. Varför ? ” Men sedan blev på nytt förargad över det gagnlösa i hela företaget, gick upp igen /…./.”, och han *finner då* först efter ett beslut, inte grundat i list och beräkning, men i en plötslig ilska … *Rätten*, egendomligt nog , *JUST emedan HAN – i en IMPULS - BESTÄMT sig* - som det tycks . Det *Omedvetna* A påverkat av *Omedvetna* B . *Det Omedv.B.* (en del av (S)) supplikerar/determinerar här Omvärlden, (O) Objektvärlden, och det *Omedv. A* , förändras, tycks det, i replik på *Josef K.s* plötsliga beslut , just för att Josef K. blir trött på det gagnlösa, - för att han beslutar sig (i kraft av det Omedv.B.) -och här markeras nu existensen av en (

min teoris) triplicitet: *Josef K.s* (d.v.s. = S) och dennes list med uppfinnandet av snickare *Lanz*, det omedvetna infallet, *Omedv. B.* samt omvärldens (ironiska) spel, i det att omvärlden nu (dialogiskt) godtar Subjektets påhitt. (”- Varsågod, sade en ung kvinna med svarta strålande ögon.”). Här ser vi nu existensen av en enhet mellan (S) och (O), med en förbindelselänk i det *Omedv.B.*, och vi är så inkastade i ett spel mellan två omedvetna krafter (vertigo):

[1.] *Omvärlden*, - som ju ÄR hans *Omedvetna* , och [2.] det faktum , att beslutet .... bestämmer. D.v.s. att en slags ”logik”, som framstår som ”drömlogik”, tar över. *Bara för* att *Josef K.* beslutar sig för något, så är allt som uppdukat för honom, dörrarna är öppna. (Beslutet är determinanten för omvärlden (O).) . Det *Omedvetna B.* visar sin suveränitet över det *Omedv.*A.. (Så tycks beslutet vara .... själva .."demonen". (*Id est* : tomheten, som fylls.). (Är de dubbla jagen en anknytning till *Kunstmärchen*-traditionen ?). Det *Omedv.B.* tvingar s.a.s. det *Omedv.A.* att öppna sig.

Det som komplicerar *det Omedvetna A.* är tvivlet på *berättaren*, i SIL, den inbyggda *misstanken* om att vi från början inte kan lita på *DENNE*, för att sedan gå över till att inte lita på *Josef K.*.[cdxl]

I och med vår teori, så har *Josef K.* - i den *manifesta berättelsen* – som ”figur” ett tre-delat sinne. Den totale Josef K. (ingen kursiv) – som han var i förberättelsen = hela berättelsen.

Om vi hade uttryckt saken på Engelska, så hade vi sagt : det rör sig om , handlar om "three faculties of mind". "Mind" är ju … ett förträffligt ord, till vilket vi på svenska inte har någon riktig motsvarighet. Vi menar ju då - när vi tänker/säger: "mind" - hela sinnet, i form av en "fungerande intellektuell apparat, medveten o. omedveten" el. dyl. [cdxli]

Ty vad som framställs (efter den tänkta - klart implicerade - *förberättelsen*) är : 1.) *Josef K.*s explicita tanke (innefattande en viss tankeautomatik och en ganska blygsamt utvecklad listighet); 2.) dennes externaliserade *Omedvetna*, (A) såsom hans *Omvärld*, ikring honom; 3.) hans extra *Omedvetna*, (B)

manifesterat i hans : 3a.) egenartade viljeyttringar : 3b) hans underliga (?) förmåga att plötsligt få <u>impulser</u>, <u>INFALL </u>, som från ett alltför uppenbart : ingenstans.(?).(Från djupet av honom själv = *Detet*. (?))(Jfr. hur Kafka börjar som prosalyriker, studerande och beskrivande impressionistiskt infall hos människor i de små styckena i samlingen *Betrachtung*.). Sammanfattning: *Vi har hos Kafka då något som liknar ett dubbelt Omedvetet. Detta är skiktat så, att det ena, Omedv. A. har en mycket stark ställning, såsom varande hela omvärlden. Det andra , Omedv. B., är något som existerar i strid mot förnuftet (vårt förnuft): hjälten KAN inte ha något omedvetet, några infall o.s.v., eftersom han just är berövad sitt … omedvetna, samt diverse andra sinnesförmögenheter..*

Men hur <u>hanterar vi</u> <u>tvivlet på berättaren</u> - i : *le style indirect libre*. Är tvivlet på denne något som kan överföras på (i *Processen*) hjälten, *Josef K* ? Här – i *Processen* – hör tvivlet på berättaren till det som rör det *Medvetnas* sfär. Vi väntar med att aktivt misstänka <u>berättaren</u> ett slag, för att först se om det alls finns strukturella *belägg* för – om man kan förnuftigt exemplifiera - det *dubbla Omedvetna*. Är det det vi har gjort ovan med ”snickare Lanz- episoden”?

(O), *Omvärlden* , tycks arrangera sig själv ibland i enlighet med Hjälten (S) , ibland i motsats/motsättning till denne och dennes , som det tycks, nyktra och klara tanke, - denna värld, och detta subjekts medvetande, förefaller alltså stört av en tredje inträngande faktor, d.v.s. det *Omedvetna B*., (*Omedv.B*.) som fullbordar detta nya universum, vårt verkuniversum hos Franz Kafkas texter. Det tycks dessutom som om det förs ett slags SPEL emellan dessa *tre instanser*, ett spel , som vi inte begriper. Vem spelar spelet ? (Vi tänker nu också, att det är för det är , liksom, tre stycken agenter på tre plan , 1.) *Hjälten* ((S) = subjektet (S)), 2.) *Omvärlden* ((O), ergo = *det Omedvetna* (*Omedv. A*.)) och …3.) : *det Omedvetna B.. (Omedv.B.)*

<u>Exempel. B</u>.: Vi har ytterligare en tidig episod i *Processen*, när *Josef K.* lämnar vindskontoren i förorten, där *Rätten* finns:

"/.../ han sprang nerför trappan så snabbt och i så långa språng, att han nästan fick ångest av denna omsvängning. Sådana överraskningar hade han aldrig hans annars ganska stabila hälsa berett honom. Skulle hans kropp göra revolt och bereda honom en ny process när han nu bar den gamla så outtröttligt ? Han avvisade inte tanken på att vid första möjlighet gå till doktorn, åtminstone skulle han - här kunde han råda sig själv - använda alla kommande söndagsförmiddagar bättre än denna."[cdxlii]

Här kan vi se en parallell till *Förvandlingen*, eftersom ju kroppen kommer på tal som ett mellanled, ett *intermédiare*, i form av *Gregors* skalbaggskropp. Det är nu mycket ovanligt, att alls kroppen nämns vad gäller Kafkas hjältar, - förutom just hos *Gregor Samsa*, men då i den kropp ju är en del av *Omedv.A.*. *Josef K.* "noterar" här närmast, att kroppen kanske vill "starta en revolt och bereda honom en ny process" mitt i alltihop !!! (Här är både *Josef K.s* fruktan och kroppens signaler, ett *Omedvetet B.*, *(Omedv.B.*) , som ställer sig i relief till det *Omedv. A.* och till *Josef K.s* för övrigt monomana, nästan mekaniska tänkande. Detta *Omedv. B.*, som ibland tycks bryta igenom med en sådan kraft att det gör hjälten mer mänsklig, (hel), blir dock raskt undanskuffat av *Josef K.* och av hela historien. Av strukturell "nödvändighet". Ångesten - frihetens signal - uppenbaras nästan väl skälmskt, helt tillfälligt, och döljs sedan. Oron över kroppen är ju en omedveten signal. *Josef K.* kan inte ha några omedvetna signaler, enligt schema A., och det som uppenbaras här, en hjälte som s.a.s. ”springer omkring i sitt eget Omedvetna, han kan inte ha något (mer) omedvetet.)

Vad jag söker beskriva i denna modell är en hjälte som endast ärenen del av sig själv. (Jfr. här paradoxer inom filosofin och logiken , som behandlar när en mängd är en delmängd i sig själv.). *Josef K.* är liksom ”en figur i huvudet på sig själv”. (Mycket förenklat och bildlikt.) Berättelsens(*Processens*) *Josef K.* är en delmängd (nämligen: det medvetna) – ”klasslogiskt” sett- hos den totalitet (mängd) som *Josef K.* var

innan berättelsen börjar, (d.v.s. i förberättelsen.). Här har vi då, genast, förklaringen dels till den – berömda - statiskhet som finns hos *Josef K.*, dels förklaringen till att denne inte drömmer, samt till att Kafka aldrig förmådde slutföra romanen, (något vi skall närmare granska nedan) samt förmodligen till den ”dubbelexponering” som ger ….den s.k. ”Kafkaeffekten”, som fullbordar, jämte andra faktorer, det ”kafkaartade”.) — Så ser vi här konsekvensen i det att Kafka förmodligen lyfte ut episoden *En dröm* ur *Processen*, och lät denna vara en fristående novell. *Josef K.* har inte tillgång till drömmen. Han har inte – normalt (!)- tillgång till sitt omedvetna.

Överhuvudtaget är det påfallande hur lite överblick (kringsyn) *Josef K.* har. Han höjer, s.a.s. aldrig blicken, utan betraktar allt som händer honom på ett direkt, *automatiskt*, mekaniskt sätt, något som efter hand får honom att framstå som en oreflekterad (icke reflekterande) gestalt, en person (i berättelsen, den manifesta) som ser saker och ting ur grodperspektiv. Josef K. har - i hela romanen – nästan inte en enda övergripande tanke som omfattar vad han nu råkat ut för.

Praktiskt taget det enda som totalt kunde spränga verkuniversum i Kafkas romaner, det vore om hjälten drömde något och vaknade upp och det berättades: ”På natten drömde Josef K.. Han vaknade och kom ihåg att han /…./ ”.(Därav det felaktiga hos t.ex. Eschweiler. Mer om detta nedan.). Intrycket att J*osef K.* ”irrar omkring” är svårt att värja sig emot. Planmässighet finns inte hos *Josef K.,* även om denne – till synes – resonerar rationellt. Detta, det skenbart rationella, kan ju ses som en hejdlös drift med (den s.k.) rationaliteten själv. Rationaliteten är en Max Webersk ”järnbur”, *rationaliteten är en automatik*. *Josef K.* är ingen kreativt tänkande människa, men enbart en kugge i ett förutsägbart spel, givet – enbart – att han är anklagad.

Vi kan, i ett *infall* (vars genes vi definitionsmässigt hänför till *det Omedvetna*) hos *Josef K.,* se hur det *Omedv. B.* uppenbarar sig. Flera slags *infall* är exempel på det *Omedv. B.*.

En typ av infall är t.ex. ett anfall av nyfikenhet. (*Nyfikenheten* är nästan som omvändningen av *glömskan*; i nyfikenheten känner man , att man måste ta reda på något utöver det man uppfattar,(utöver det man glömt) - är medveten om, trots att inget helt logiskt tvingar en till det.)

Exempel C.: I kap. 5, *Der Prügler*, [cdxliii] i *Processen* går *Josef K.* förbi skräpkammaren, och får en oemotståndlig lust att se efter, vad som finns därinne. (Man kan kanske här inte helt bortse från associationen skräpkammare= minnets "skräp"-kammare = *det Omedvetna* ….).[cdxliv] *Josef K.* öppnar dörren till denna, en handling som i sin (… skenbara) slumpmässighet, i det att han där faktiskt finner något betydelsefullt, i denna slumpmässighet, ger en *dubblering* av det omedvetna: *Omedv. A* + *Omedv. B.*, som ju hela omvärlden (O) är omedveten.

Rent logiskt – enl. min modell, kan inte det hända att *Josef K.* öppnar dörren till skräpkammaren, eftersom det är en omedveten impuls. De omedvetna impulserna är - så att säga - den klädsel som hans omvärld redan består av. *Det Omedvetna* är det som händer honom. Alltså blir sådant som hos *Josef K.* framstår som omedvetna handlingar en absurditet, om man inte ger Josef K. ett andra omedvetet, ett *Omedv.B.*, och ger en (minst sagt) *dubbelexponering* av dennes psyke. (Härav : *kafkaeffekten.*): Väktarna *Franz* och *Willem* sitter i skräpkammaren i bankens korridor. De skall ha prygel för att *Josef K.* har klagat på dem hos undersökningsdomarna. Pryglandet av väktarna p.g.a. denna klagan, det är allt något som försiggår i den omedvetna sfären.(O). Nu är alltså den totala omedvetna sfären både fylld av *Josef K.s* klagan, en önskan om prygling av andra samt en nyfikenhet att åse detta. I dessa överlagringar finns inga motsättningar, men det är ändå skiktningar ovanpå varandra som är paradoxala. (Vet *Josef K.* vad som händer i hans eget omedvetna ? I hans omedvetna finns en skräpkammare (ett omedvetet). Han får – *berövad sitt omedvetna* – en omedveten lust att öppna dörren till skräpkammaren - ….. i sitt Omedvetna !!! (Väktarna sitter dessutom – på ngt sätt - i skräpkammaren för evigt[cdxlv] och

klagar på ”systemet”. Dagen efter när *Josef K.* öppnar dörren till denna kammare, sitter de där igen (!!) - med sin – mystiska – (önske-)plågoande.). Märkligt är, att *Josef K.* efter detta , tycks agera som om skräpkammaren var hans egna hallucination, då han (ju) ber en vaktmästare att röja ut skräpkammaren. Detta adderar ännu en dimension. Här indikeras ju att *Josef K.* i sin fiktiva värld inte ”tror på” (!!!) det *Omedvetna A.* (O) men hänvisar vaktmästaren till att rent av ”städa upp i …. själva ”verkuniversumet”. *Josef K.* som subjekt (S) protesterar – genom (p.g.a.) *Omedv. B.* - mot *Omedv.A.(*O). Båda omedvetna är agenter, och vi får här en *vertigo*. (Jfr. senare mitt resonemang kring lantmätarens fallande i sömn i den s.k. *Bürgelepisoden* i *Slottet*.)

Bl.a. Eduard Goldstücker har menat, att det tycks livsfarligt för Kafkas hjältar att ”tappa kontrollen”:

”Detta ögonblick när Kafkas hjältar , om en bara för bråkdelen av en sekund faller ur sin mekaniska livsrutin , är mycket farligt för dem, ty det räcker att göra dem medvetna om att de lever ett falskt liv, att de – för att uttrycka saken i en i Processen av Kafka använd terminologi – att de stöter emot det mänskliga livet lag , När de en gång gjorts medvetna om detta är de hotade i sin existens, det uppstår en ”process” där det bara finns ett straff: döden. Jag erinrar här om Gregor Samsa/…./.”[cdxlvi]

Det Goldstücker syftar på kan lika gärna vara passagen ur novellen *Första bekymret* : ------ d.v.s.: Om sådana tankar började plåga honom, kunde de då nånsin upphöra ? Måste de inte ständigt stegras ? Var de inte existenshotande ?) [cdxlvii]

Josef K. är trängd av anklagelserna, om vilka han alls inte är säker på vad de rör.Vad handlar allt om ?

iv. Målaren Titorelli.

”Lagar erhåller sin auktoritet från innehav och vana. Det är farligt att söka spåra dem tillbaka till dess ursprung ; de växer sig stora , och förädlar sig själva,som våra floder, genom att forsa vidare; men följ dem upp till dess källa, så är de blott en liten bäck, knappt urskiljbar, som sväller ut så, och förstärker sig så, genom att åldras. Gör inget annat än att beakta de urgamla åsikter som gav den första rörelsen till denna berömda ström, så full av värdighet, fruktan och vördnad, och du kommer att finna dem så lättviktiga och svaga, att det inte är att undra på om de människor, som väger och reducerar till förnuft, och som inte tillmäter något värde genom auktoritet, eller blotta förtröstan, ofta har sina omdömen väldigt långt ifrån, och skilda ifrån, den åsikt som allmänheten har.”

(Montaigne)[cdxlviii]

Efter att ha besökt sin advokat, och träffat en fabrikör – anklagad liksom han själv – så får han ett (igenklistrat) rekommendationsbrev till en viss porträttmålare, som kallas - men inte heter - *Titorelli*. Denne bor långt borta, på andra sidan staden. I en förort, och högst upp i ett hus , och vägen till det lilla, lilla rummet,(en sådan ateljé !) går genom olika krokiga, vindlande trappor, och trappor (trånga. Sic !) med trappsteg som växlar i höjd. När han äntligen – guidad av en puckelryggig 13-årig skrattande flicka (halvvuxna flickor finns här också, och de tillhör, som alla gör utom *Josef K.* , domstolen, visar det sig …) väl kommer in till *Titorelli* , på vars dörr det med målade illröda bokstäver står dennes tilltalsnamn, så ombeds han sitta ner och så betrakta en tavla. Målaren har dessförinnan bedyrat , att han inte förgriper sig på småflickorna, som energiskt ilar runt i trappan och rummet, men körs ut.[cdxlix]

Titorellis tavla är ett beställnings-*porträtt* av en domare,. Halvfärdigt är det[cdl] och slarvigt målat; ”ojämnt i konturerna”. Bakom domaren på porträttet är liksom en oformlig skugga. [cdli]Vid närmare påseende får *Josef K.* nu se att

det är en bild av rättvisan med vågskålarna. Romerska *Justitia*, inte *grekiska Dìke*, som hos sina greker var avbildad bara med en käpp, med vilken hon tuktade sin syster, *Adike*, *Orättvisan.* Västerlandets moderna rätt bygger ju i ursprung o. väsentlighet på antik Romersk rätt.[cdlii] Men rättvisans gudinna har ju, i *Processen*, i *Titorelli*-kapitlet, små vingar på fötterna på målningen. *Josef K.* tycker att hon liknar segerns gudinna, *Nike* , men ser sedan, att det i själva verket är jaktens. [cdliii] (Utläggning om domarens självbild överflödig…).

K. finner dock att det rimmar illa med rättvisan, att kopplas ihop med jakten. Han inser ju att det är Domaren, - en mellandomare - som givit ordern om detta utförande.—Så ser vi hur en konventionell symbol (*Justitia*) här brukas i ”förvrängt” tillstånd för att emblematiskt visa på en karaktäristisk avväg, på vilken historien själv tycks skrida fram. Här kommer man att tänka på Frihetsgudinnan i New Yorks hamn i Kafkas *Amerika* som en parallell, då ju denna inte har *Upplysningens* fackla i handen, men i stället ett rejält svärd, svingandes i luften. (Maktens symbol.) [cdliv]

Denne *Titorelli* är uppenbarligen en mycket dålig målare, som billigt säljer hemska hedlandskapsmålningar (med träd med spretiga grenar, och ideligen samma motiv … - en Kafkas kritik – trol. instinktiv - av romantiskt måleri ?) , men – å andra sidan – tycks han ju vara dels lärd i den i denna ”värld” rådande rättsläran , och samtidigt utrustad med ett mycket förnämligt skarpsinne. Han tycks likaså mycket välvillig – och likaså förekommande till sättet – och *Josef K.* är inte missnöjd med just *T.*, men mer med vad denne, initierat – och med en viss dåligt undertryckt glädje, tycks det - har att såga om domstolen, och särskilt om reglerna för frikännande, vilka sannerligen rimmar med bakgrundens budskap på porträttet : ”bytet” skall inte undkomma !

Många har alltså sett *Titorelli* som skapad något efter Freuds *Leonardo*, då med de skillnader som är uppenbara. Likheterna skulle vara att *Titorelli* liksom Leonardo är mångsysslare och rastlös, inte bryr sig om flickor(na), är begåvad, sällan blir riktigt klar med sina målningar utan kan

hålla på med dem ”i evighet” ….. Detta kan nämnas här som exempel på ursprung, och kanske på ”citat” från Kafkas sida, och såsom prov på ett oemotståndligt infall att införliva delar av Freuds bok, medan infallet s.a.s. står till buds. Dessutom är det ju så, att den bok, som Freud skrev, är ett (erkänt) stilistiskt mästerverk ; - ingen kan undgå att fängslas av klarheten och skönheten i språket. Freud själv var mest nöjd med denna bok av allt han skrivit.

Extrem välmodulation är något av det som utmärker *Titorellis* språk i det långa kapitlet. Ser man efter i *Apparatband* till texten, så finner man få ändringar. Kafka har här haft god nytta av sin juristutbildning, och tycks själv rent av i sitt *esse*, när han låter Titorelli så klart och koncist och samtidigt utförligt, motsägelsefritt och utan luckor, utlägga den situation inför vilken samtliga anklagade i hans värld står. Det är ju också klart, att *Titorelli* är en del av *Josef K*., som *Titorelli* ingår i den *Omedvetna* (O) sfären hos *Josef ante*-*X* (förberättelsens person), - så är : förutsatt att *Josef K.* företräder en likhet med Kafka själv, flera andra personer i omgivningen mer eller mindre förträngda delbilder av Kafka själv, Kafkas inre, dennes ”demoner”. Det är ju så, att *Titorelli* kan sägas var den karikatyr Kafka skapar av sig själv och har med i romanen som *Josef K.s* omedvetna självbild. Titorelli såsom skuldkänslan, och försvaret. Kafka älskade ju att höra sin egen röst, och att formulera sig - ; så gör också *Titorelli*. Han brer ut sig av hjärtans lust över rättssystemet, allt medan tavlan, målningen, förställande domaren inte betyder något alls. Särskilt inte såsom *konstverk*! Titorelli sysslar inte med konst. Patrick Glen[cdlv] menar – stort sett - att vad *Titorelli* berättar om *Lagen* är sagor om hur *Lagen* kunde vara förr, men att denna forntid speglar hur *Lagen* var innan det moderna samhället tog över, och gjorde *Lagen* till en formell, automatisk, förutsägbar process , i ett samhälle präglat av …. reifikation och alienation. Så är vad *T.* anspelar på verkligen legender och sagor – fjärran från verkligheten. Så kan man se det hela genom ett sociologiskt raster.)

Allt sådant här, om varifrån Kafka hämtat materialet, om han måhända syftar på sig själv (i eminent grad) eller ej, - eller om verket syftar på sig självt - har ingen avgörande betydelse för verket, ur min särskilda synvinkel. --- Man måste komma ihåg – åter och åter - att lika viktigt som det är att inta en kritisk hållning till alla *kommentatorer*, (både inom Kafkas verk och utom ….) - vilket jag – implicit ju gör just nu, - i min kommentar - , lika viktigt är det att inse att kommentarer inte är skrivna (bör skrivas) för kommentarens egen skull, men för förståelsen. (Ofta är de förvisso skrivna för *Sakens* eller *Maktens* skull.). Med förståelse avser vi då inte en kausalförklaring, men en förståelse av betydelse, och metabetydelse. Vad betyder Kafkas verk, för ”gemene man” - oss alla - och vad betyder det nu, att det betyder detta ? Nu tycks vissa *kommentarer*, som jag tidigare hävdat, vara skrivna för kommentarens skull, nämligen: som en kommentar till den egna oförståelsen. Här uppnår man *ingenting*, och meddelar något trivialt, och det hade varit allt, om det nu inte varit så, att man ofta tillagt till sin oförståelse en extra kommentar, hänvisande till något mystiskt. Kommentarer är inte skrivna för experter, men de är ju en del av en diskussion, som formar kulturen och människan – i vår samhälleliga relation. Ett litterärt verk, eller vilken konstskapelse som helst, står utmärkt på egna ben, men det finns inte ett enda verk i världslitteraturen som inte har införlivats i vår gemensamma kultur, utan att det ständigt diskuterats av än den ena, än den andre. [cdlvi]Frågan om kommentarerna, liksom om kritikens uppgift, är evig.

Rättsläget i *Processen* för dessa anklagade är – som var och en läsare kan se i *Processen* - ju detta:

A,) Det <u>verkliga frikänna</u>ndet, b.) det <u>skenbara frikännandet</u>, c.) <u>uppskjutandet.</u> Något frikännande (A.) existerar dock i praktiken inte. Detta är kärnan i berättelsen, och man behöver här inte parafrasera detta. Nu kan man , som Glen gör, fråga sig om det inte just är ett porträtt av en modern (!) lag, en sentida lag, som visas. Kafka framställer sitt ”landskap som evigt, men är inte det en chimär, då just den lag han beskriver är typisk för

ett utvecklat kapitalistiskt samhälle, där lagen är formell och standardiserad ? [cdlvii] Enligt Glen är det lagens nödvändighet – inte dess tomhet - vi ser hos Kafka, den nödvändighet som präglar en *reifierad* lag, med hänsyn till reifikationens klassiska dubbelhet, systemet syns reifierat för subjektet, och subjektet blir reifierat av systemet. Så är den omgivning , som hjälten vistas i , inte en evig värld präglad av *Lagen*, och moralen, - *som sådan* , i evig gestalt[cdlviii] - men just en modern(-itetens) värld. D.v.s. *Lagen* , som den är i en sentida (Nuets) utvecklingsfas. Att detta inte uppenbart framgår, öppet, får nu – enligt mig själv - förutsättas bero på , att denna bild av *Lagen* har interioriserats i *Josef K.s Omedvetna*.(A.) --- Själva framställningen, i dess bjärta och ”groteska” form, kan då ses som en anmodan från Franz Kafka själv (!) att – i skuggan av det intrikata sadomasochistiska determinerade dramat (*Josef K.*, *Gregor*, m.fl. begär att bli dömda, underkasta sig, och hyser ett begär efter att bli dömda.) - ta i betraktande också frågan om lagens natur, och lagens förvandlingar. Berättandet, Kafkas, om ett rättssystem och dess konstruktion ställs i relation till bilden av rätten, det rättas begrepp, och begreppen skuld och straff hos hjältarna *Josef K.*, mannen från landet m. flera. Man ställer sig ganska snart i *Processen* frågan, om det är Systemet som dömer *Josef K.*, eller hans opposition mot det. Även om man inser att det i den *fiktiva*, *tredje sfären*, nu är så att *Josef K.* redan på första sidan av *Processen* är dödsdömd, så kvarstår frågan om han, i *Fber*. är determinerad av sin egen skuld, eller av en förseelse inom ett system, och om det nu i ett (tänkt) annat rättssystem funnits en annan ”nödvändighet”, av ett annat utseende. (Lagen är icke evig.). Rättsystemet i *Processen* är en del av *Josef K.s Omedvetna*, en del av (O). *Josef K.*, som det subjekt (S) som är berövad sitt *Omedvetna* (*Omedv. A*) är inte nödvändigtvis reifierad, förtingligad, av ett system,(!) men kan ses som reifierad av .. : brist på omedvetet själsliv. *Nödvändigheten* (dödsdomen) är alltså given från början. *Josef K*. står , som figur, fri från systemet, men inte ifrån den dom detta åsatt honom i Förberättelsen. Domen, liksom systemet, är inskrivet i hans omvärld (O), i den manifesta berättelsen, i hans

Omedv. A., och vi kan endast följa honom i den paradoxala figurgestalt han nu har, där då och då ett *Omedv. B.* förser honom med en extra styrka att invända, att ta små i sig givetvis betydelselösa beslut, för att – om än ganska så ordentligt – uppskjuta det oundvikliga slutet. (Uppskjutandet såsom skenbart frisläppande.). Berättelsen är skäligen händelsefattig, men blir ju ”rik” just genom beskrivningen – i denna roman – bl.a. just av …. *ett rättssystem*.

Rättssystemet – med sin nödvändighet - är inte i sin gestaltning huvudtemat, men är ett tema som ingår i det determinerade, som är huvudsaken, som ju är *en dom*. Så är det nu ganska så intrikat att se hur huvudsaken (det avgjorda) samspelar (på ett till synes perfekt sätt) med ett rättsystem av ett visst arbiträrt (korrupt) utseende. Man får i själva verket intrycket av, att det är systemet det är fel på. Så har många kommentarer till *Processen* – felaktigt - just gått ut på *att det är systemet som är agent*. Detta Kafkas arrangemang är ju … mycket elegant: en sant förvirrande integration av yttre och inre på ett flertal plan. Eftersom domen har fallit redan i *fber.*, så är ju det intressanta att försöka utröna hur det ”rättsystem” såg ut som faktiskt (!) dömde *Josef K.* till döden innan berättelsen börjar. Och att detta system inte alls såg ut som det system, som vi ser i själva den manifesta berättelsen, det är ju givet, ty *Josef K.* blir storligen förvånad över det rättsystem han här möter. *Josef K.* – i dennes fulla gestalt – är dömd av ett annat system, som vi inte känner. Vi får nu snarare se det system, som ställer upp i den manifesta berättelsen dels som en rationalisering (av *Omedv.A.*), dels som en slags ”skenprocess”…..

Det ”skenbara” är en ”oändlighetskategori”, vilket inte minst målaren *Titorelli* upplyser *Josef K.* om i *Processen*. Det är dessutom vad Hegel skulle säga utgör den ”dåliga oändligheten”. Med *det Skenbara* som begrepp kommer man ingenstans. Utom möjligen just … skenbart. *Det skenbara* ger skenet av att vara något mer än en negation, - vilket det ju i grunden är. (”Det skenbara frikännandet”.). Det är som om man med ifrågasättandet av något vill påvisa det stora värdet i att man åtminstone ifrågasätter. Att man bara med bruket av

begreppet ”det skenbara”, som ju betyder, att inget alls förhåller sig så, ändå påvisar ett förhållande MELLAN att något förhåller sig och inte förhåller sig. *Det skenbara* syftar lika mycket på närvaron – av skenet – som på just frånvaron, och att frånvaron – i det aktuella sammanhanget – är viktig. ” /…./ och blickade upp mot den skenbara tomheten ” (ur *Slottet*).

Barnabas har t.ex. en ”skenbar tjänst” uppe i slottet i *Slottet*.[cdlix]

v. I domkyrkan.

En tolkningsmodell – av *Processen* - utgår primärt från parabeln (?) *Inför Lagen* i *Processen* . (Framställandet av parabeln är en av höjdpunkterna i *Processen*.).Vi kan här bara konstatera att Kafka såg *Inför Lagen* som en text, som man kunde publicera för sig själv. (Man kan om man vill se en parallell till detta avsnitt – och hela *Processen* - i Kleists *Michael Kohlhaas*, - som ju FK alltså läst, och gripits av …. – och t.ex. när *Kohlhaas* möter *Luther*, som är (även strikt historiskt) emot bondeuppror och likn. och mest förhandlar med furstar:

” ´Utstött`, svarade Kohlhaas i det han knöt handen, ` kallar jag den som förmenas lagligt skydd.´”/…/ ” Den utmanande hållning som denna underliga människa iakttog i förhållande till staten förargade honom [Luther] /…./. Luther sade: ‘Ursinniga, obegripliga och förfärliga människa!´”[cdlx]

Prästen i Domkyrkan kallar *Josef K.* till sig och talar med denna, förebrår denne att han lurar sig själv, tar fel, beträffande rättegången. Prästen säger också att *Josef K.* misstar sig. I anslutning till vad han sedan berättar, nämner han vad de gamla texterna och deras kommentatorer har att säga om *Lagen*:

Framför Lagen står en dörrväktare. Till denne väktare kommer en man från landet och ber om inträde.[cdlxi]

”Men väktaren säger att han inte kan ge honom tillträde.”

Nej, varför skulle han det. Det finns ingen anledning att ge en främmande man tillträde till en Lag, som ju främst är till för dem som stiftat den, till skydd för i första hand dem och deras närstående. Lagen är inte tänkt som något som nu skall visas för en man från landet. Vad skulle det tjäna makten ? Den är till för dem som kan tyda den, - d.v.s. : de som har skrivit den - och de som kan det, och har skrivit den, det är de som tjänar på att den finns.

”Mannen överlägger med sig själv, och frågar sedan, om han alltså senare kan få tillträde till Lagen.” Det är möjligt,” säger väktaren, ”men inte nu.””

Så brukar ju den världsliga makten tala : den förhalar, för att vinna tid, då tid är en slags vinst som makten här besitter. Så länge makten inte lovat något har den överhanden.[cdlxii]

” Då porten till Lagen står öppen som alltid och dörrvakten står vid sidan av, böjer sig mannen, för att se det inre. När väktaren märker det skrattar han och säger: ” Om det lockar dig så, försök då att gå in, trots mitt förbud. Men märk väl: Jag är mäktig. Och jag är den lägste dörrvakten. Från sal till sal står emellertid väktare, den ena mäktigare än den andre. Redan anblicken av den tredje är mer än jag kan stå ut med.””’[cdlxiii]

Här målar vakten, som är den lägste – nå, förmodligen den ende (det räcker med en …) – upp en fantasi för mannen från landet. Det behövs naturligt nog bara en narr, som står utanför och förleder folk.

”Sådana svårigheter hade mannen från landet inte väntat sig; Lagen skulle dock vara tillgänglig alltid och för alla, tänker han, men när han nu ser närmare på vakten, dennes långa

spetsiga näsa, långa , svarta, tatariska skägg, beslöt han sig dock för att hellre vänta till han fick tillåtelse att gå in.”[cdlxiv]

Vakten är *ingen judisk rabbin*, ser vi. Han har ett ”tatariskt skägg”. Enligt J. Derrida är den spetsiga näsan omgiven av ett stort svart skägg, en bild av en penis med könshår omkring.[cdlxv] Måhända en övertolkning…. [cdlxvi] Mannen från landet ser vakten. Dennes utseende fascinerar honom. Att dörren är stängd ser han inte. Dörrvakten ger honom vatten. Mannen från landet sätter sig vid sidan av och väntar. Vakten frågar, (reellt djupt) ointresserat om hans hembyggd. Mannen från landet försöker muta vakten, som tar emot mutorna, men bara – som vakten säger : ”för att du inte skall känna att du försummat någon möjlighet.”[cdlxvii] Mannen önskar t.o.m. att flugorna i pälskragen måtte hjälpa honom. Han sitter år ut och år in. När han är gammal (ett …”gammalt barn” enl. Derrida) tycker han att han ser dåligt och det sista han ser är att han tycker det kommer som ett sken från dörröppningen. (Som kommentar till denna passus skriver Derrida: ”Detta är berättelsens mest religiösa ögonblick.” utan att vidare förklara vad han, menar med detta. En religiös … konnotation ?)

Vakten lutar sig ner en sista gång över mannen, som frågar, varför ingen annan sökt tillträde till Lagen, som väl alla vill ha tillträde till.

” Jag går nu och stänger porten.” svarar vakten,” här kan ingen annan vinna tillträde. Den var endast avsedd för dig.” [cdlxviii]

Mannen från landet har inte begripit, okunnig som han är (från ”landet”), att enda sättet att komma åt *Lagen*, makten är att faktiskt bryta sig in och se efter vad som pågår, och själv komma i position att bli en del av vad som kallas *Lagen*, eller ersätta den. Att det bara fanns en dörr och en vakt, innebär ju bara, att det var mannens egen fantasi (*fantasm*) om *Lagen* det handlade om: hans eget liv, hans egen själ, hans eget öde. *Lagen* är vad han inbillar sig är *rätt* för honom. Detta inbillar

han sig existerar på grundval av en ännu mer djupgående illusion, den, om att det finns något som är rätt för alla, *Rättvisan*. Att så inte är fallet bevisas inte av att vakten går och stänger dörren, men att han gör så, visar att mannen från landet (själv) i dödsögonblicket inser, att alltihop förhåller sig så. Han har gått omkring, gått till *Lagen* – och suttit vid dess port - med en dubbel villfarelse. Det är just det dubbla i villfarelsen som är grunden till eländet. Och mannen inser inte , att om han gör sig av med illusionen, att det finns något som är *rätt* för honom, så faller den andra illusionen samman, (vaktens legitimitet faller samman, i det rätten ”enbart” är lutter makt) - att något finns som är rätt för alla, i form av en universell rättvisa. Huset är faktiskt tomt. (Detta vill han kanske icke innerst inne se. Eftersom han redan insett det, och därför begår självmord på detta sätt, ostentativt.) Det universella gives icke, men endast det enskilda. Således finns ingen Lag, utom den som mannen från landet beslutar skall finnas inom honom. Det faktum att Prästen berättar en (slags) parabel, där mannen från landet i väntan på tillträde plötsligt intresserar sig för lopporna (!) i vaktens pälskrage visar att denna ”parabel” ingår i *Det Omedv. A.,* med dess användning av ett drömgrepp (förträngningen) och det således inte är fråga om någon fristående kommentar till den övriga texten i *Processen*, - ingen ”bok i boken” *á la* boken i mitten av Herman Hesses klassiska *Der Steppenwolf* …. Den är integrerad, - en del liksom andra delar - och den är förvrängd, - rättare del av en förvrängning och man bör inte tillmäta den ett övergripande förklaringsvärde. (Utifrån parabeltraditionen sätt är detta ett stilbrott, från Kafkas sida. Så finns även sådana stilbrott i de korta s.k. parabler, som man kan finna hos Kafka, som *Svältkonstnären* m.fl. . Vi kan här anföra att det i judisk religionsfilosofi förekommer begreppet ”*Halaschan*”,(rättesnöret), som utvinns genom bibelutläggning, (något som historiskt inom judendomen infördes av profeten *Esra* under den babyloniska fångenskapen …) medan ”*Haggadan*”, (berättelsen) åskådliggör de gudomliga lagarna genom berättelser och legender. *Josef K.* tycks dock inte vistas i någon judisk synagoga, - i *Processen*

finns ingen ”lokalfärg” alls - men mer i något som liknar en protestantisk katedral / kyrka – med predikstol; ……. jfr. här Benjamin:

”/…../ man frestas att förmoda att romanen inte är något annat än en utveckling av parabeln. Ordet ”utveckling” är emellertid dubbeltydigt. Vecklar knoppen ut sig till e blomma, så vecklar också papperet ut sig, som man lär barnen att vika till, och blir ett slätt ark. Och detta andra slag av utveckling är det egentligen som parabeln är till för, det nöje läsarna upplever när han slätar ut den så att dess innebörd ligger i öppen dag. Men Kafkas parabler vecklar ut sig i den förstnämnda bemärkelsen, nämligen som knoppen som blir till en blomma.”

(Benjamin, *Franz Kafka – Till tioårsdagen av hans död*. s.219.)[cdlxix] .

Med flugorna i vaktens rockkrage är det narratologiskt som med den teori om kopplingen mellan redundans (överflöd, det överflödiga, i sammanhanget onödiga) och ironi som påpekats av Sternberg: ”I enlighet med dennes [Meïr Sternbergs] teori om informationsredundans, så kan en text vara avsiktligt redundant för att skapa en önskad speciella effekt, för att dra läsarens uppmärksamhet till ett speciellt fenomen. Ju mer ett ord uppfattas som redundant, desto mer synbart blir det, desto större suggestionskraft får det.” [cdlxx]Vi har här en koppling till den ”onödiga detaljen”, till en slags överflödets mystik, och kan genast se det redundanta som en möjlig spegling tillbaka på något … (freudianskt) bortglömt eller förträngt.

Kommentatorerna (i *Bibelns* värld: fariséerna.) är djupt kritiserade i Kafkas satirer. Vad gör nu dessa, - jo, de processar lagenefter dess bokstav!

””Överila er inte”,sade prästen,” överta inte en främmande åsikt oprövad. Jag har berättat historien för dig såsom den ordagrant står i skriften.Om något lurande står där ingenting.”.” [cdlxxi]

En lång – flera sidor - diskussion följer sedan i *Processen*.

En mening i detta samtal lyder: ”Kommentatorerna säger om denna: ”Att rätt uppfatta en sak och att missförstå samma sak utesluter inte varandra helt.”.” Innebörden av denna passage finner man ofta intuitivt riktig, men dess struktur är ju inte självklar. Vi kan faktiskt endast se den genomskinlig om vi delar upp den i två förståelsenivåer. Dels nivå 1: a) rätt förstå b.) missförstå. (*id est*. Förstå ”rätt ” och förstå ”fel ”. Dessa båda uppfattningssätt borde enl. logiken, - lagen om det uteslutna tredje - vara sådant att någon ”rest” icke gives: de bör utesluta varann helt. Endast från en andra nivå, [cdlxxii] en överställd nivå, kan en bedömning göras, så att man skulle kunna urskilja *en förståelse av en art* (x) och en *förståelse av en annan art* (y), som inte täcker varann, och som således lämnar det utrymmet, som tillåter dem att inte utesluta varandra.

Man brukar vanligen tolka passagen sanningsrelativistiskt : som att det här påstås att ingen ”sanning” är fullständig.

I *Devant la loi* (övers. till eng. *Before the law*) redogör Jaques Derrida för sin syn på denna parabel, (om vi kallar den för det…) dels som självständig, dels som del av *Der Process*. Viktigt är att Derrida ser *Inför lagen* som en anti-saga, en *anti-berättelse*, med motiveringen , att han tycker sig finna att ”ingenting händer” i vare sig den ena eller andra berättelsen. (Vare sig i *Inför lagen* eller *Processen*.); (jfr. resonemanget om statik). Alltihop är bara ett uppskjutande, (Eng. ”deferrence”), en väntan. Redan i titeln – *Vor dem Gesetz* – har vi , menar Derrida, helt riktigt – ett problem och en tolkningsmöjlighet. (Derrida spekulerar i olika språks möjligheter. Ung. som Unz gör i förhållande till Processen.). Satsen ”Vor dem Gesetz” kan betyda [1.] ”Inför , framför, Lagen” [2.] ”Framför, *i vägen för*, vaktande, Lagen”, [3.] ”Före, innan (kronologiskt…), Lagen”.

I detta läge , med alla dessa möjliga betydelser, rimliga tolkningar av titeln, kommer då den första raden av själva texten :”Framför lagen står en väktare.” … att framstå i (åtminstone möjlig …) kontrast till titeln (alltså icke som homonym, utan [1.] till [2.] el. [2.] till [1.] o.s.v.) , men som … en helt annan sak än titeln. Vad Kafka avser med *Lagen*, eller vad man kan se *Lagen* som, är likaså båda mångfacetterat. *Lagen* (lagen, alt. rätten) kan ses som olika saker för den som söker inträde i berättelsen, och den kan alltså också avse litteraturen, d.v.s. sig själv , som text, och alltså vara självroterande. Detta – som är Derridas huvudsakliga intresse, *litteraturens väsen* - lämnar vi åsido här.

Mannen från landet i *Inför lagen* framställs som den, som får lagens dörr stängd, genom sitt agerande. Mannen är alltså en slags aktivist, en aktivist, som visserligen nära nog dör på kuppen, bara nära nog, ty, som E. Louizidou skriver i en essä om de juridiskt-anarkistiska problemen kring *Inför lagen*, så är det nu så , att mannen faktiskt icke (riktigt, helt) död vid berättelsen slut. Louizidou – liksom Agamben i en essä - hävdar lagens absurda karaktär, att den (som antyds av både M. de Montaigne och Benjamin ….) är grundad i ingenting , i en (legitim) fiktion, eller i det mystiska:

Montaigne:

”/…./. Alltså : lagarna uppehålls inte för att de är rättvisa, men för att de är lagar, det är den mystiska grunden för deras auktoritet; de har ingen annan grund , och den svarar väl mot deras ändamål. De är ofta stiftade av dårar, än oftare av män som – i hat mot jämlikhet – fallerar i rättfärdighet , men alltid av män som är fåfänga och vankelmodiga . Det finns ingenting så storligen eller ordinärt fel som lagarna. Den människa som lyder en lag för att den är rätt, lyder den inte riktigt som han borde.” [cdlxxiii])

Så har Walter Benjamin också uttryckt sin uppfattning i ”parabelfrågan” delvis en jämförelse mellan *Hallakah*: Hebr. = den judiska lagen, äv. Halaschan., och *Haggadah* =

utläggningar och legender kring densamma , i sin korta essä som han skrev 1938, medsänd i ett brev till vännen Gerhard Scholem. Benjamin skriver:

”/…./ Kafkas parabler vecklar ut sig i den förstnämnda bemärkelsen; nämligen som knoppen som utvecklas till en blomma / i motsats till som en pappersbåt till ett slätt ark papper KG/. Därför blir resultatet något som liknar den rena dikten. Det hindrar inte att hans stycken är svåra att helt hänföra till de västerländska prosaformerna och förhåller sig till sitt läroinnehåll som Haggadan till Halaschan. De är inte liknelser och skall inte heller tas bokstavligt; de är så beskaffade att man kan citera dem. Men har vi nyckeln till den lära som beledsagar Kafkas liknelser och utläggs i K.s gester och djurens åtbörder ? Den är inte tillgänglig för oss; vi skulle på sin höjd kunna säga att det ena eller det andra anspelar på den. Kafka skulle kanske ha sagt att dessa ställen är relikter som bär vittnesbörd om den,”[cdlxxiv]

Scholem, författare till *Kabbalans historia* och utläggaren av den judiska klassikern *Boken om Bahir*, m.m., ser i *Inför lagen* det ljus som mannen från landet på slutet ser, när han böjer sig och ser in genom porten till Lagen, det ljus den ”gloria” som glansen runt den osynlige guden ”Enbart i Kabod, i glorian, dess stora glans, uppenbarar han sig.”, [cdlxxv] (*Kabod* = hebr.: substans, kropp.). Jämför inledningen till den provencalska boken (publ. ca. 1176) *Sefer ha-Bahir*: 1.:

” Rabbi Nehuniah ben HaKana sade: En vers *(Job 37:21)* säger, "Och nu ser de inte ljuset, det är skimrande *(Bahir)* i himlarna ...[runt om Gud i fruktansvärt majestät]." En annan vers emellertid (*Psalm 18:12*), säger ” Han gjorde mörkret till sitt gömställe ” Det är också skrivet : (*Psalm 97:2*), "Moln och töcken omhölje honom.” Detta är en uppenbar motsägelse. En tredje vers kommer och förenar de två. Det är skrivet : (*Psalm 139:12*), "Till och med mörker är icke mörker för Dig. Natten skiner som dag- ljus och mörker är det samma." [cdlxxvi]

Franz Kafka hade (åtminstone) läst en översikt över denna bok hos t.ex. kabbalisthistorikern Graetz. De ljusfenomen, som finns här och där i *Processen*, (samt i den förmodligen bortplockade *Ein Traum* har av somliga – ja, åtskilliga, som vi sett, tolkats såsom en indikation på att *Processen* - och/eller *Inför lagen* - är en religiös allegori , att *Josef K.* är på väg till …. paradiset. Eller: Döden är *det räddande ljusa* för *Josef K.*. Om detta kan man naturligtvis inte säga mycket mer, än att det finns ett ljusskimmer här, (t.ex. i slutet av ”parabeln”, där det strömmar ur porten som stängs) men om det är ditlagt av Kafka på allvar eller ej, det lär det förbli en gåta. Ljuset som gloria är ju också en universell symbol för något heligt. Thomas av Aquino:

”Till skådandet av Guds väsen hör på kunskapsförmågans sida en likhet, nära glorians ljus, (*lumen divinae gloriae*) som förstärker förståndet vid skådandet av Gud.” [cdlxxvii]

Friedländer anser däremot, att inget inflytande från judiska kabbalan på Kafkas verk går att spåra, (Kafka har istället / enl. denne /… en personlig ”kabbalah” – vilket kan betyda vad som helst ….) och F. finner både Scholems och Benjamins resonemang svaga. Nu är det ju inte uteslutet att detta ”sken” inte alls är något heligt sken, men ett ”skeptiskt” sken. D.v.s.: det som lyser inifrån genom öppningen är – ironiskt nog – ett sken av ett intet. Här finns i själva verket i centrum för *Lagen*, bortom kommentatorerna – just som i de pythagoreiska mysterierna – … ingenting alls !!!!

I Kafkas *Till frågan om lagarna* , *Zur Frage der Gestezte* (FK, trol. 1920. Kafka grunnade själv över sin *Inför lagen* !) uttrycks samma uppfattning om rättvisan och lagarna som hos Montaigne, d.v.s. att lagarna är …. adelns (eller är adeln, d.v.s. makten) och att de också är kommentaren och traditionen (hos Montaigne: konventionen.). Rättsystemet är sitt eget, och, som Hamacher skriver, utifrån Kafkas *Vor dem Gesetz* att lagens (*rättens*) lag är: ”/…/att lagen obstrueras. Lagen är det som undandrar sig framställning”.).[cdlxxviii]

Just som L. Dahlberg skriver, - och som jag redan tytt begreppet (begreppet ”lag”) ovan - så behandlas i bl.a. *Inför lagen* ju i själva verket Rätten. (Rättssystemet).[cdlxxix] Alltså är *Lagen* här en *metonymi*, - den är det beläte som framställs ”framför Rätten” hos Kafka - , med beskrivningen av kommentatorerna, och Kafkas generella inställning till kommentarer och utläggningar (legender). Kommentatorerna är här (de anonyma) ”kunniga”. Både *Prästen* och målaren *Titorelli* – mer ett rättsbiträde - i Kafkas *Processen* är kommentatorer av den rätt som råder i *Processens* verkuniversum). Lagen är verksam just för att den är oåtkomlig, verksam i sin oåtkomlighet, och den arbetar – genom en process varmed den processar sig själv. Ny lag införs som en parallell in i , till, själva kommentarerna, och sedan infälls dessa i tiden, en kalender, och man har skapat det *Lagens* spår, som lägger sig i tiden, och ständigt nybildar *Lagen* (*Rätten*).

Det som *Josef K.* i *Processen* råkar ut för är ju att han aldrig når en individuell, offentlig process i samklang med legalitetsprincipen. (Denna innebär ju att man skall kunna slå upp i en lagbok, i den skrivna lagen, och kontrollera lagrum, m.m. Flera principer om öppenhet i skilda avseenden åsidosätts i det system som *Josef K.* möter. Josef K. hamnar även i ett system med ren korruption.).

I *Processen* tillhör alla domstolen, på ett eller annat sätt, sägs det i texten. Faktiskt alla utom *Josef K.*. På samma sätt förhåller det sig i *Slottet*, där alla invånare på något sätt är anställda av *Slottet*, utom (möjligen) just lantmätare K.. (Denne har uppenbart svårt att få anställning, vilket hela boken – skenbart eller ej - handlar om.), I *Förvandlingen* finner ingen *Gregors* förvandling till skalbagge helt (!) befängd, utom *Gregor* själv; - han vill ju bara somna om, för att sedan vakna ordentligt. I *Förvandlingen* tycks alltså … *alla personer* aningen förvandlats.).

Kommentatorerna kan vara ett obestämt ständigt varierande antal och skall stå utanför en diskussion om rätt eller fel *med avseende på kommentaren*. Utan kommentatorerna vore

Lagen (rätten) inget. Lagen lever och utvecklas av kommentatorer. Därför måste *Lagen* (rätten) och kommentatorerna ses såsom något , som icke kan vidröras. (De är alltid ”före” lagen (rätten) , - inför densamma. Lagen blir aldrig färdigskriven. Rätten aldrig fullkomlig, - fullkomnad. Marc Sagnol menar att ”Vor” i *Vor dem Gesetz* skall läsas som ett före=innan. Är icke detta ”före” ett evigt sådant, rättsfilosofiskt sett ?). *Lagen* liksom rätten och rättsmedvetandet (allmänna begreppet om rättvisa) är de facto i förändring.

Det måste, för att Lagen (rätten) skall kunna existera, alltid vara *någon del av den* som är oförklarbar, *helt mystisk*. (Ovetbar.). En *icke-mystisk* – i definierad mening - lag är okänd. Annars, om så inte vore fallet, så skulle lagen vara helt grundad (!) i något metafysiskt (alltså något …självt mystiskt). I grunden utgår rätten – som rättpositivisterna anser - ifrån en befallning, som utgår från makten. Och makten kan inte definiera rätten, bara bestämma dess innehåll och exekvera dess beslut. (Det kan också nämnas, illustrativt, att det i den romerska rätten, på Justininianus´ tid t.ex., var beskaffad så, att den exakta formuleringen av domar framfördes enligt formulär (ja i ”formel”-form …) och kunskapen om de *exakta* formuleringarna (formlerna), det hade (på *Processen*-vis) endast prästerskapet i de respektive lagförsamlingarna i det romerska riket.[cdlxxx]). Man kan också jämföra ”legenden” *Inför lagen* med de föreskrifter som hunden i *Den sanningssökande hunden* (1922, M. Brods titel.) mediterar över. Denna hund - berättelsens ”jag” - tillbringar sin tid med att ensam hungra, och/men samtidigt söka efter näring och visshet. Urfädren har skrivit om hunger och skrivit kommentatorer (åter och åter kommentarer hos Kafka), har skrivit om förbud, samt om omöjligheten av att svälta. Hunden, som känner sig utanför flocken, funderar på dessa traditionella uråldriga regler angående hundsvält och även på denna svälts förhållande till näring och sanning. I denna hunds liv förekommer alltså – även där – de urgamla kommentatorerna , här till lagar för en hunds liv. Någon absolut sanning finns inte i varken lagar eller

kommentarer, och det är upp till den enskilda hunden att söka sig fram genom vad denna nu kan finna som rätt och sant i sin ensamma kamp. Här finns också ett förhållande till Vetenskapen, ty hunden inte bara söker, den forskar och ställer sina upptäckter och funderingar i relation till vetenskapliga metoder och vetenskapliga prövningskriterier. Lufthundarnas[cdlxxxi] förhållande till vetenskapen belyses också. I slutändan har konsten en ringa betydelse.

En *Inför Lagen*-liknande passage finns i dagboken senare hos Kafka,” Det var omöjligt för honom att gå in i huset, ty han hade hört en stämma, som sade åt honom: ” Vänta tills jag kan ledsaga dig !”. Och så låg han åter i stoftet framför huset, trots att allting väl allting var utsiktslöst (som *Sara* skulle ha sagt).”[cdlxxxii]

Här är då jaget en *Abraham*, den paradoxtroende, och den som alltid – oavsett vad – lyder sin gud.[cdlxxxiii]

Presentationen av *Lagen* hos Kafka (i *Processen*) bör ses samtidigt som hans beskrivning av hierarkierna. Det finns ett samband mellan *Lagens*, kommentatorernas och hierarkierna. Detta samband bidrar till att belysa delarna. Intuitivt finner man dem alla arbiträra. Föremålet för deras aktiviteter framstår som obestämbara. Aktiviteterna själva – hos *Lagen* (*Rätten* och dess företrädare) , hos kommentatorerna och hierarkiernas samspel kan här endast ses om oprecisa. Oanalyserbara, (- *in aeternum*?). En kritik (implicit givetvis) gällande det att fastställa essensen hos sådana begrepp som lag, rättvisa och demokrati ? (Emm. Lévinas t.ex. anser att rättvisa är något som skapas ”genom en ständig revision av existerande rättvisa, med förhoppningen om en bättre rättvisa”. [cdlxxxiv] En utopisk idé.). Är det sant när Adorno, Deleuze m.fl. menar, att Kafka är en av experterna när det gäller makt, och på kritik av makten ? Leif Dahlberg frågar sig om det är ” rättsprocessens former som är föremål för angrepp, eller är det idéer om lag och rätt, som är måltavlan för Kafkas satir?”.[cdlxxxv] Svaret tror jag att jag gett. Här gäller även idéer om skuld och straff. Beskrivningen av rättsprocessens former är emellertid den för Kafka nödvändiga vägen till ämnets kärna (där – i totaliteten -

Josef K. på ett sätt kanske blir ”kapad” för en filosofisk diskussion…):

”K. inlät sig, utan att vilja det på en blickdialog med Franz, men slog sedan på sina papper och sade:
- Här är mina legitimationspapper.
- Vad bryr vi oss om dem? skrek nu igen den storväxte väktaren. Ni bär er självsvåldigare åt än ett barn. Vad vill ni då? Tror ni att ni fort kan få slut på er stora förbannade rättegång, genom att diskutera legitimationspapper och häktningsorder med oss era vaktare? Vi är enkla anställda som knappt kan hitta rätt i era legitimationspapper och som inte har mer med er sak att skaffa, än att vi har vakt hos er tio timmar om dagen och får betalt för det. Det är allt vad vi är, men trots det är vi i stånd att inse att de höga myndigheter, i vilkas tjänst vi står, har gjort sig mycket noga underrättade om grunderna för häktningen och den häktades person, innan de föranstaltar om en sådan åtgärd. Det finns här inte plats för misstag. Det förhåller sig i alla fall inte så, att våra myndigheter, i den mån jag känner dem, och jag känner bara de lägsta graderna, söker efter de skyldiga utan de dragas till skulden, som det heter i lagen, och måste skicka ut oss vaktare. Sådan är lagen. Hur skulle det finnas plats för misstag?
- Denna lag känner jag inte till, sade K..
- Desto värre för er, sade vaktaren.”[cdlxxxvi]

Denna kritik av makten och rätten framförs nu i Kafkas text i första hand av *objektsidan* (O), av det *Omedvetna* (i *Processen* t.ex. Domstolen) i samspel med den hjälte som är berövad detta omedvetna. Så kan man se att det, även i en roman, varigenom det löper en solid splittrande linje, kan finnas temata, som belyser viktiga frågor, även om detta nu sker i en alldeles konstlad sfär, en ”tredje sfär”, i en egenartad litteraritet, i ett ”kafkauniversum”. Den kiastiska form som denna parabel har, lämnar rum just för en reflexion över målet: *Lagen* (rätten). Vi kan se hur Kafka inte bara öppnar upp för *Lagens* (rättens) tomhet i allmänhet, men ger en liten vink genom att i en

avsidesbelysning, genom det *Omedv. B.s* iakttagelse av lössen i pälskragen på väktaren, att något förbjudet (*Censorn*) hos *Mannen från landet* har sett fåfängligheten och maktens ödesgivna grymma futilitet, och häri punkteras nu den lilla berättelsen qua parabel. Den ”skenbara tomhet” som *lantmätare K.* skådar upp mot, den är inte en fullhet. Det kan ju vara så, att denna skenbara tomhet innehåller en liten ynklig skärva av liv och betydelse och makt, men absolut inte mer. Så kan det ju vara i *Inför Lagen* också. Det är inte bara otroligt. Det är t.o.m. troligt. I slottets centrum finns ett nära nog Intet, (finns greve West-West? – Namnet är ju egendomligt hänvisande: *”västan (om) väster” ….*) liksom i Lagens centrum. Vad är det som *rättfärdigar Lagen*, annat än dess omgivning ? Här finns den totala *equilibrion*, jämvikten, mellan tro och existens.

Men vi, såsom läsare, är mycket förvånade och förvirrade, ty vi utsätts för hela livs-mysteriet, och således kan vi känna igen från texten, hur vi känner oss, när vi står inför mysteriet med den fria viljan, mysteriet med slumpen , och mysteriet med det plötsliga *infallet* och det aktuella *beslutet* i det verkliga livet. Det är därför vi läser ut hela den boken, hela *Processen* t.ex. (i dess fatala (?) ofullständighet), *med ett gigantiskt intresse*, och detta är storheten i denna litteratur, eller en del av den, och trots att den sågs av Kafka såsom misslyckad (enl. vad jag (!) tror), så har den väsentliga värden - kanske delvis i sin ofullkomlighet -, och hela denna litteratur syns omöjlig att upprepa, att på något vettigt sätt fullfölja. Kafka skapar en fälla för vår tanke. Den litteratur Kafka skapade står i unicitet. (Kafka fick inga – faktiska - efterföljare. Breton skulle väl mycket väl kunnat inrangera honom bland sina kollegor, - t.ex. med Artaud, Arp och Michaux - som han - så elegant - kallade för "oefterhärmliga förebilder".(Sic!). Som bilddiktare är Kafka måhända mest lik det vulkaniska barnsnillet Rimbaud.)

En tolkning av *Processen*, som är vanlig,- vi kan kalla den tolkning A av *Processen* är den att *Processen* ”handlar om ” ett moraliskt nederlag”, ett *Josef K.s* förfelade liv, och dennes självförstörelse, - att det hela är en samvetets dom över honom

själv, och att romanen är en diskussion som slutar med ett självmord, även om Josef K. in i det sista hoppas på en räddning från någon metafysisk instans, eller något överskridande från sig själv (en absurd voluntarism, såsom *Inför lagen*-partiet ju kan tolkas …). (Vi har en sådan liknande tolkning av *Förvandlingen,* t.ex., av Marion Sonnenfeld, (1960) som menar att *Gregor* har skulden att gjort den övriga familjen osjälvständig ! Och som straff därför förvandlas. Jfr. Walter Sokel, [cdlxxxvii]som menar att det är *Gregors* bestämmelse (!) – öde - att ta på sig familjens skuld, och systerns ”uppgift” , att få honom att bli tragisk, och icke ”helig”.)

”Själva upplevelsen av ångest visar nämligen att det finns flera möjligheter, nya möjligheter till vara som hotas av icke-vara. Vi har konstaterat att det tillstånd individen befinner sig i då han konfronteras med utmaningen att förverkliga sina möjligheter är ångest. Vi går nu vidare och påstår att det tillstånd han försätts i då han förnekar dessa möjligheter, inte förverkligar dem, är skuld. Det innebär att också skuld utgör ett ontologiskt kännetecken hos människans existens.” (Rollo May)[cdlxxxviii]

Den andra tolkningen , <u>tolkning B av *Processen*</u>, utgår från de två - av Kafka - strukna drömpartierna: Vi kallar denna tolkning för Tolkning av *Processen* utifrån drömpartier. *Josef K.* i *Processen* drömmer ju inte.(Jfr. ovan). Det vore ju mot själva ”principen” om *jag-klyvningen,* så som jag skisserat den i *Medv. – Omedv*. Ovan. Om nu omvärlden (O) är det Omedvetna, så innebär ju det att den medvetande-”fakultet” som är engagerad i drömmar redan befinner sig i Omvärlden (*Josef K.s, K.s och Karl Rossmanns*) och Hjälten, (S) berövad sitt Omedvetna, är inte i stånd att drömma någonting alls. Kafka publicerade fristående en novell som han betitlade “ En dröm”. [cdlxxxix] I denna novell – som vi något redan diskuterat ovan - heter huvudpersonen liksom i *Processen* också *Josef K.*. Vad innebär det då att se sin egen gravsten i drömmen. Ett klassiskt förebud. Eller fruktan. Passagen (novellen, publ. 1917 i *Die*

Selbstwehr ; skriven förmodligen 1915, är skäligen dimensionslös, detta troligen – paradoxalt - p.g.a. att här verkligen *händer något*: *Josef K.* blir – i sadomasochistisk anda – begravd. Han ingår en slags pakt (inte ovanligt) med den som ristar namnet på gravstenen. De båda, konstnären, som skriver namnet på stenen och *Josef K.*, lider tillsammans. --- I denna novell saknas den eg. ….. *kafkastämningen*, trol. alltså p.g.a. brister på nivåer, *id est* : här saknas …. den avgörande bristen. (Novellen blir ganska platt.). Det förbluffande med novellen *En dröm* är ju att denna novell , som bär en sådan titel, innehåller mer handling än vad som är *legio* hos Kafka. Den är däri helt atypisk. Här kan anföras som jämförelse drömmen i Dostojevskijs *En löjlig människas dröm*, där denna dröm om ett människornas paradis, som drömmaren själv faktiskt (av illvilja) förstör (i drömmen) och hur denna dröm helt omvänder en bottenlöst pessimistisk skeptiker till en glödande predikant av kärleksbudet, om än med en fantastisk ironi. Drömmen är här central, givet att den likaså är novellens – om än skenbara, så dock - tema. Man bör observera att deklarationen i titeln ”En fantastisk historia” bidrar till (den *bachtinska*) flerstämmigheten i denna historia. Själva drömmen är i sin tur också så egenartad i sin diskussionskaraktär att den faller utom det fantastiska, och detta bidrar till den svävande ton som denna novell har. Själva tonfallet hos hjälten är alltid ungefär detsamma hos Dostojevskijs alla hjältar – och personer – liksom det är hos Kafka / vilket jag påpekar även på annat ställe i denna skrift /. Så är det ingen skillnad på tonen i *En löjlig människas dröm* och t.ex. huvudpersonen i Dostojevskijs *Ynglingen* , om nu än den förstnämnda är i något högre grad intimiserande.

g.) Avrättningen av *Josef K.*

„Thomas såg också denna flod av egendomliga bilder, och sedan, när det var hans tur, så kastade han sig i den, men sorgset, desperat, som om skammen hade börjat för honom.“

(M. Blanchot)[cdxc]

" I den stora litteraturen finns det en skuldlös skuld som får sitt första autentiska uttryck i Kung Oidipus."

(H. Marcuse)[cdxci]

Processen har – liksom de flesta av Kafkas texter - av många benämnts statisk. Kafka skriver antiberättelser, icke-historier. Berättelsen (*Processen*) är dock inte mer statisk än att det – i det stora fragment av en roman vi har – dock förekommer en avrättning. Vi tänker på att *Gregor Samsas* liv i *Förvandlingen* till stora delar är en …. väntan på att skyfflas ned i en sophink av städerskan …., men *Gregor* begår ett „ passivt självmord “ i det han slutar äta. I Processen har domstolen, vad vi vet (i „vårt“ fragment) inte dömt honom. Vi kan (bara) spekulera över hur domstolsförhandlingen och själva domen , domens lydelse, skulle se ut ! Men han avrättas utan dom:

“ ´Som en hund´, tänkte han, och det var som om skammen skulle överleva honom.“[cdxcii]

Jfr. Kap.6.: *Farbrodern*:

“Du har hittills varit vår ära, du får inte bli vår skam.“ [cdxciii]

Hur *Josef K.* har missuppfattats – historiskt - , och hela Kafkas *Processen,* kan man – aningen orättvist kanske …-belysa, genom att jämföra den manifesta berättelsens *Josef K.*

med Albert Camus´ hjälte *Merseault* i dennes – tidiga - roman *Främlingen* från 1942 :

Merseault anklagas nästan främst i rättegången i denna bok inte för mordet på en arab, men för att vara … själlös, och protesterar knappt mot detta själv. Nej, han önskar sig tvärtom bli hatad, när han väl skall halshuggas, giljotineras, i sin kolonialstat. *Merseault* är på sätt och vis … en *karikatyr* av *Josef K.* (*nota bene* : i den manifesta berättelsen), - alltså en karikatyr av en karikatyr - och Camus når ju inte den totaleffekt, som Kafka uppnår genom sin teknik. Kafka skriver i sin *Processen* inte alls om någon faktisk situation, men gör en *elaborering* – i *Märchen*-traditionen. --------. Så kommer då hela *Josef K.*, en person som existerar innan berättelsen börjar, att belysas rikligare, mycket (!) rikligare, än vad som nu sker med Camus´ *Merseault*, i den skäligen enkla berättelse i Hemingwaystil, som Camus långt senare än Kafka producerar. Camus skulle senare inse berättelsens, *Främlingens*, relativa torftighet och ta avstånd från den och de huvudtankar (om det absurda) som finns i den. C. kom att hela sitt liv stort beundra Kafkas böcker.[cdxciv]

14. FÖRVANDLINGEN.

”Goda dramer måste vara drastiska.”

(Fr. Schlegel)

”Förvandlingen som existenskris refererar uppenbart till en uppspaltning i medvetet och omedvetet.”

(Benno von Wiese)[cdxcv]

” I had gone to bed Henry Jekyll, I had awakened
Edward Hyde.”/…../ ”
”Poole nodded.´Once´, he
said , ´Once I heard it weeping.´”

(*Poole*, *Dr. Jekylls* butler använder ordet ”det” om *Dr. Hyde*.)[cdxcvi]

”När Gregor Samsa en morgon vaknade ur oroliga drömmar fann han sig liggande i sängen förvandlad till en jättelik insekt. Han låg på rygg – den var hård som pansar - och när han lyfte aningen på huvudet kunde han se sin välvda bruna mage, rundad av bågformiga hårda valkar; täcket som nätt och jämnt låg kvar ovanpå honom var på väg att glida ner helt och hållet. Hans många ben, ynkligt tunna i jämförelse med hur stor han var i övrigt, flimrade hjälplöst framför hans ögon.
” Vad har hänt med mig ?” tänkte han. Det var ingen dröm.”[cdxcvii]

Rudolph Binion illustrerar bjärt de svårigheter som konstruktionen av *Förvandlingen* så drastiskt försätter tolkaren i, i sin essä, *What the Metamorphosis means*. :

”Första generationens kafkakritiker har sett Förvandlingen, liksom hans andra gåtfulla berättelser, på olika sätt som en fusion av naturalism och övernaturligt, eller av realism och surrealism; eller som en allegori eller som en ren psykotisk projektion. Gregor Samsas metamorfos till en skalbagge, tjänar, om den ses som övernaturlig, att förstora dennes naturliga ängslan eller förtvivlan; om surrealistisk, att upplysa Självets kategorier av det absurda eller frånvaron av helhet; om allegorisk, att gestalta en reinkarnation av Kristus, den isolerade konstnären, neurotisk sjukdom, eller alienation i stort. Om den, slutligen, uttrycker Kafkas egen världsbild, då är dess mening snarare självbiografisk än konstnärlig.”[cdxcviii]

Så radar B. här upp en mängd tolkningar och icke-tolkningar. Binion ansluter sig (likaså) till Friedrich Beissners

uppfattning att *Förvandlingen* inte bör tolkas bokstavligt (intressant/besynnerligt är ju här den fullständiga frånvaron av diskussion kring tekniska grepp. Man tycks alltså behandla berättelse inom ramen för en konventionellt berättad historia, utan att misstänka något ”utöver detta” …). Beissner har skrivit två – för kafkaister välkända – små verk om Kafka: *Der Erzähler Franz Kafka*,(1952) samt: *Franz Kafka, der Dichter* (1958) – som vi hänvisat till ovan.

Binion tillhör dock de få som anser att *Gregor* icke alls har förvandlats, bara TROR att han förvandlats. Detta illustrerar den svårighet, som historien erbjuder för dem som ger sig i kast med explicita tolkningar:

”Å andra sidan så ger inte historien komplett inre bevisning för att Kafka avsåg Gregors sjukdom såsom själslig och inte kroppslig. Ty Förvandingen är helt enkelt en konventionell redogörelse för ett naturligt skeende. Det är en berättelse om en man som tror att han blivit en skalbagge, berättad som om det vore en fysisk realitet /…./ Ty vad finns det för annan förklaring till att de andra omedelbart känner igen honom ? Eller för städerskans rena lekfullhet gentemot honom senare, eller hyresgästernas blotta roade attityd ?

Bästa sättet att förstå vad Kafka har gjort, är att föreställa sig honom såsom först uppfinnande sin hjälte, för att sedan besluta sig för att berätta sin hjältes historia i enlighet med hjältens perspektiv. /…./ denna narrativa teknik i fallet den *hallucinerande* hjälten – trots att här egendomligheten i effekt vida överskrider de medel som brukas.

Gregor är helt enkelt en fallstudie om en neurotiker. /…/ när fem år tidigare faderns affärer misslyckades, så blev hans enda mål att göra vad han kunde …/…./ (” Om jag inte höll mig själv tillbaka för mina föräldrars skull, hade jag för länge sedan sagt ifrån, gått direkt till chefen och sagt honom mitt hjärtas mening.”)” /…./ ” Gregors sjukdom tjänar syftet att göra det möjligt för honom att missa tåget utan något krav på självförebråelse. Förmodligen kommer denna sjukdom som en följd av de ”besvärliga (/troubled/) drömmar som Gregor haft

efter det väckarklockan ringt.”/…..” Som alla neurotiska symptom är de överdeterminerade psykosexuellt ”/…./ ” I en neuros betyder ” litet elakt djur” = ”barn”, och Gregor personifierar lika mycket ett barn som en insekt.”[cdxcix]

Men är det så att hjälten hallucinerar, ?.... och vad menar Rudolf Binion med att ” egendomligheten i effekt vida överskrider de medel som används”? Effekten överskrider nu vanligen medel som används. Och är det inte effektens omåttligt överskridande effekt, som just är det avgörande för alla bra berättelser, och just den här berättelsens världsberömmelse. *Gregors* öde är ju sekundärt – mitt i dess tragik - i förhållande till vad som gör berättelsen så framgångsrik. Själva förvandlingsmomentet undviker Binion konsekvent, samt t.ex. det faktum att städerskan efter *Gregors* död (då dennes perspektiv väl måtte försvinna) sopar upp skalbaggen …!!!!. Var och en anar bakgrunden till *Gregors* öde, (Öde : som om han nu inte haft något val ..? Det är här tolkningen av *Förvandlingen* – i den mening som tolkning vanligen har sätter in : *varför* förvandlas Gregor Samsa. För att svara på den frågan får man ju utifrån meddelanden i den manifesta berättelsen dra linjer bakåt i Gregor Samsas historia …..) men vad var och en inte riktigt är bekväm med, är den dubbla skepnad som *Gregor* har i berättelsen, som dels människa, dels skalbagge. Om denna dubbla skepnad är det som griper läsaren mest, varför diskuterar då Binion bara det uppenbara i *Gregor Samsas* öde, som det nu tedde sig före förvandlingen? Om just DET vore berättelsens mening, vadan formen. Något annat – som t.ex. splittringen, kan ju mer då vara ”meningen”. Så undviker Binion den egendomlighet, som läsaren ställs inför, och skjuter bort upplevelsen och ersätter den med en skäligen prosaisk historia om en neurotiker. En ganska ordentlig reduktion. Meningen med en scenisk transformation är således att ta av alla scenkläder, och bortse från förvandlingsnumret och se till orsaken istället?

Rudolph Binion har inte tolkat ”bokstavligt”. Han har – liksom många andra – satt i en viss knipa, sökt undkomma

denna genom att avfärda berättelsen, som berättelse. (Hur skall icke på ett omåttligt sätt alla Gogols och Dostojevskijs berättelser kunna på samma sätt meningslöst reduceras till sina förevändningar.) Men det kan man ju inte göra. Hjälten i *Förvandlingen* är redan från början i den *manifesta* berättelsen (efter X.) förvandlad till en enorm skalbagge (Ty. "Ungeziefer"), men han - ty det är en han - (*Gregor*, sonen i familjen) - tycks ha mänskliga tankar, klara sådana, och dessa tankar konstituerar alltså, enligt vår teori, ett medvetande, som visserligen är strukturerat uti två delar, ung. såsom Freud menade att vår "själ" hade ett *Medv*etet och ett *Omedvetet* - men vi kallar detta för *Subjektets Medvetande*.(M).

Det, som nu i "verkuniversum" finns runt omkring *Gregors* medvetande - alltså Omvärlden kring *Gregor*, det är *Gregors Omedvetna*. Till det *Omedvetna* hör alltså i denna berättelse Fadern, modern , systern, chefen, städerskan och lägenheten med sängen och tavlan med damen med muffen o.s.v.. Själva *skalbaggskroppens* status (Fråga : hör denna till Subjektet, till det *Medvetna* eller till det *Omedvetna*?) är något vi nämnt och som vi återkommer till. För att granska jag-delningen, och för att här söka koppla samman den med den s.k. ”kafkaeffekten”(en del av ett stilbegrepp) med denna å ena sidan med en viss verkstruktur å den andra är det ett drastiskt men lämpligt exempel att ta, om vi tillgriper *Förvandlingen*. Vi kommer ihåg inledningen till *Förvandlingen*.(se: ovan.)

Man kan kort jämföra denna inledning med inledningen till Dostojevskijs klassiker *Dubbelgångaren*: hjälten *Goljadkin* vaknar där inledningsvis i viss förvirring [d] och önskar sig tillbaka till sin dröm, en dröm som inte redovisas av den allvetande berättaren. Efter hand kan man misstänka att *Gs* personlighetsklyvning kan (!) ha börjat just i detta uppvaknandets ögonblick….. Den verkliga klyvningen hos FDs hjälte kommer senare i berättelsen, FD. s. 62.:”en annan herr Goldjakin, men ändå precis samma som han själv”, och på sid. 87 får *Goljadkin* höra – av sin tjänare de hemska orden: ” Husbonden är inte hemma.”, d.v.s. inkräktaren, ”den senare

Goljadkin” (som berättaren, den allvetande, kallar honom) har tagit över. Intressant nog kan Dostojevskijs – liksom Stevensons – berättelse tydas fantastiskt, men även realistiskt, liksom man kan se den i ljuset av psykoanalysen. D. har dessutom sett till att han har en berättare, som inte alls är säker på sin sak. Berättaren menar ungefär att ”så här kan det skett, men också på annat vis.”, - han förklarar nämligen utan omsvep: ”Det är mycket möjligt att herr Goljadkin inte alls tänkte allt detta, men i alla händelser greps han ett ögonblick av en mycket obehaglig känsla.” [di] och är således – medvetet fabulerande. Så är nu inte fallet hos FK., som inte alls är intimiserande på Dostojevskijs sätt, eller på t.ex. Laurence Sternes sätt.

Här – i inledningen till *Förvandlingen* - drömmer inte *Gregor*. *Han har* (OBS!) drömt, oroligt, men vaknar nu upp (utan att ha begrepp om drömmarnas innehåll) med en klar tudelning. Vi har här en utav världslitteraturens mesta berömda tudelningar, i det att Gregor nu tycks ha (till allra största del) behållit sitt medvetande, men förlorat sin kropp … till djurriket, till insektsvärlden. (Gregor drömmer inte senare heller. På kvällen somnar han i sitt rum och: ”Inte förrän i skymningen vaknade Gregor ur sin tunga, närmast medvetslösa sömn.” [dii]

Vi har i själva verket – menar jag – en situation, där verkligheten är upphävd, där ett verkuniversum inträder, där ett medvetande spelar mot *ett Omedvetet,* som är omvärlden.

Texten fortsätter:

”Vad har skett med mig?” tänkte han. Det var ingen dröm. Hans rum, ett riktigt, bara lite för litet människorum, låg lugnt mellan de fyra välbekanta väggarna. Över bordet, där en uppackad demonstrationskollektion av tygvaror låg – Samsa var resande – hängde den bild, som han för inte så länge sedan hade klippt ut ur en illustrerad tidskrift och satt in i en vacker , förgylld ram. Bilden föreställde en kvinna, i pälshatt och med pälsboa, som satt upprätt och höll en pälsmuff i vilken hela hennes underarm var försvunnen, upp emot åskådaren.” [diii]

Gregor är i sitt rum, som det var i *Fb*. Han riktar blicken mot den bild på en kvinna, som han klippt ut och ramat in. Hjältens namn, innan historien börjar, är "*Gregor*". "*Gregor*" var namn på en mänsklig varelse. (”*Samsa*” = (kanske), Tj.: sám= ensam sjá=vara.). Men Kafka använder namnet på en skalbagge – en ”insekt”, som han kallar den i brevet till förläggare Wolff - när historien börjar. (Vid omnämnandet av historien för sina vänner, Brod, Baum och för – den till det mesta fryntligt kritiske - Werfel sätter han först ingen titel, men kallar den ”Die Wanze”, vägglusen, i o. med detta t.o.m. degraderande … själva historien , som det tycks… [div] . Förvandlingen från människa till skalbagge har redan inträffat, så vad titeln på kortromanen syftar på, har i viss , väsentlig , mening …. redan inträffat. (I ”Förberättelsen”. Han vaknar ju (så-) SOM skalbagge. Inte : liksom, i likhet med.). Den yttre. Att det sedan sker en annan förvandling under berättelsens gång - en "fullbordande" förvandling, det är s.a.s. själva genomföringen av temat, - för att använda en musikterm - och berättelsen om den psykologiska (mer eg. "psykiska") växande egeninsikten hos ett *Medvetande*. (”Orsakerna till detta tragiska skeende ligger i det djupt förborgade.”(B. von Wiese.))

Samtidigt får vi följa hur detta *Medvetande*, kallat "Gregor", kämpar för att nå kontakt med - den föregivna - Omvärlden, och den förvandlades hopplösa försök att göra sig förstådd, och (förmodligen) förstå. Att omvärlden är "föregiven" innebär att jag då menar att den "är" den *Omedvetna* sfären (i Objektform) , och vi möter i *Förvandlingen* en ovanligt konsistent, sammanhängande och klart strukturerad yttre (!!) omvärld.(Så förhåller det sig inte i *Processen* och *Amerika* eller *Slottet*, där denna omvärld (O) är flytande, osäker, och "sluttande", - vilket jag återkommer till.); (W. Emrich understryker ang. *Förvandlingen*, att å ena sidan vill *Gregor* arbeta, å andra sidan ”förbannar han sitt arbete”.- Och å ena sidan handlar berättelsen om ”en transcendentalt

inbrytande kraft” – enligt Emrich - och å den andra en människa i kamp med en värld av sken (/*Vorstellen*/).).

Vi uppehåller oss inte här vid den orsaken till att *Gregor* förvandlas, som ju visserligen är innehållsligt central, men inte tillhör – i hög grad, men inte helt - ”greppet”.

Gregors (lättförståeliga !?) självterapeutiska ambivalens är tydlig i följande passus:

”Blev de förskräckta, så hade Gregor inget ansvar längre och kunde vara lugn. Men tog de nu allt lugnt, då hade han själv heller ingen orsak till att bli skräckslagen och kunde, om han skyndade sig, vara vid stationen klockan åtta.”

Vad han inser (djupt inom sig) är något av det centrala i situationen (som inte är unik för just *Förvandlingen*, men som återkommer i text efter text) , att ….. hur han än gör, så är det nu förlorat.

(En jämförelse med några förhållanden i R.L. Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* låter sig här göras i några avseenden. I skepnaden av *Dr. Hyde* – efter att ha tagit mixturen - anser *Hyde*, att han nu är enkel och odelad, istället för att vara (plågsamt) dubbel som i *Dr. Jekylls* skepnad. [dv]. Alltså omfattar *Mr. Hyde* sig själv och *Dr. Jekyll* i en tanke i den mentala gestalten av … vem – både *Hyde* och *Jekyll* ?)

Vi kan i detta sammanhang citera de insiktsfulla ord, som Martin Walser avslutar sin stilstudie med i *Beschreibung einer Form*, där han innan detta parti hållit en mycket strikt teknisk attityd:

” Den, som t.ex. talar om Kafkas mångtydighet eller dunkelhet, och som anger en de slottsanställdas gåtfullhet som bevis för detta, och sedan börjar omtyda enligt en föreställning om oändliga tolkningsmöjligheter eller existentiellt eller psykoanalytiskt, den som inte utgår ifrån att dessa slottsanställda är skapta för K., så skapta, att K. måste forma sig efter det, emedan K. återigen är skapad så, att han måste fråga efter en mening med denna organisation och måste hävda sig

själv inför den, - den, som inte är beredd att fråga efter funktionen av en kafkaesk[dvi] ”storhet”(/ kafkaeschen ”Grösse” /) inom dennes verk, den kommer att kalla Kafka ”dunkel” och förstora denna dunkelhet jämte sin egen. Man måste så att säga ta till sig i kärlek detta verk och helt enkelt som åskådare betrakta spelet mellan parterna, man bör inte liera sig mer med den ena parten än den andra, heller icke med ”hjälten”.[dvii]

Den tydlighet med vilken den "yttre" omvärlden är strukturerad (beskriven, formad) i kan exemplifieras i *Förvandlingen*, med själva skalbaggskroppen !!! Denna kropp får alltså bära det "osäkra", "mångtydiga" i sin egenartade gestalt (en knapp meter lång - ,) som får sitt ömkliga slut …. i en soppåse. Häri – i förekomsten av denna malplacerade kropp av ”fel” (ungefär ett barns..) storlek - ligger det unika i *Förvandlingen*, i jämförelse med *Processen* och de andra romanerna. Och bildar slagkraftigheten hos den, och utlöser även alla de svårigheter till tolkning och beskrivning av denna lilla roman – kortroman - (som Kafka var ytterst nöjd med, och som räknas såsom en av världslitteraturens större mästerverk.) *erbjuder*, - om man väljer detta verb.

Nu är - till råga på allt - *Medvetandet*/*Subjektet* så konstruerat, när det vaknar upp på första sidan i berättelsen, att detta har önskningar som dels är av människotyp, dels av skalbaggstyp.(Så önskar sig detta *Medvetande* lite lagom rutten ost att äta, o.s.v). Vissa av dessa drag av "skalbaggsmedvetande" motarbetas, men de som hör till det motoriska och näringsfunktioner o.s.v. består – utan ”människo-medvetandets invändningar”(de automatiska) - ända till slutet, (även om *Gregor* helt slutar äta ...., och begår långsamt självmord.). [dviii]Torsten Ekbom, t.ex., menar dock att *Gregor* blir alltmer mänsklig (!!) ju längre berättelsen fortsätter.

”Det meningslösa i varje ansträngning är fastställd redan från början.”[dix]

Så är nu *Gregor* såsom Subjekt (S) såsom *Medvetande* redan här (i berättelsens början) delat i två, ett "mänskligt medvetande", som söker vara anständigt, inte skrämmas, som ängslas, som tycker om sin syster, och som värnar om henne. Och som kan njuta av musik, - till sin stora glädje, dessutom. En annan del , det *djuriskt Medvetna*, - här ekvivalent med en del av *Omvärlden* , d.v.s. *Omedvetna B.* - "det mellan-omedvetna" – (här har alltså Omvärlden trängt in i tanke- eller impulssfären hos Gregor) sneglar upp emot tavlan med pälsmuffen - som han vill "bestiga" - , och (*Gregor* !) beslutar sig (*Omedv. B.*) för att klättra upp – i skalbaggskropp (*Omedv. A*), och ha ett slags erotiskt förhållande med tavlan. (jfr. W. Stekels resonemang om "psykosexuell infantilism" i anslutning till *Förvandlingen* i en essä i – Freuds - *Imago* om denna novell, - Stekel som uteslöts ur Freuds onsdagskrets…). Här klättrar nu *Gregor* upp på väggen, upp över tavlan och pressar sig mot tavelglaset, - glaset håller honom fast, med sugeffekt - och täcker så hela tavlan, för att skydda denna. Gregor träffar ett val, *omedvetet*, begagnar sig av en vilja som är grundad i ett *Omedvetet* om vad som är av störst värde för honom. Han använder sitt *Omedv. B.*, ett omedvetet, som han enligt vår grundläggande *ich-Spaltung* (jag-splittring), inte skulle ha, men tilldelas i detta textuniversum som ett extra. (Skalbaggskroppen tillhör *Omedv. A*, Omvärlden, men Gregors lust att skydda kvinnan på bilden, och njutningen genom skalbaggsskalet, det är en njutning som kommer genom ett andra omedvetet, ett ”figurens”, ett *Omedv.B.*)

Det är alltid detta *Omedvetna B.* som skapar "sjösjukan" (och ”förfrämligandet”, i litterär bemärkelse av subjektet) i Kafkas berättelser, i den ”jagsplittring” som berättelsen utgör - och här har detta en synnerligen raffinerad position, nämligen någonstans på en obestämd plats i delar av det nervsystem som den varelse som kallas "Gregor" besitter. Så är det nu raffinerat, att Kafka här låter de två omedvetna sfärerna mötas på väggen över tavlan med damen i päls. (Damen är ju ditplacerad av *Omedv. A.*). Här har vi i ett nötskal hela Kafkas berättarteknik, när den är som mest typisk, och det är i den

tredelning, som skapas här, som den mystiska *kafkaismen* demonstreras. *Tripliciteten* är då ett undertryckt medvetet,- *Gregor* ger efter för en (stark) impuls - aktivt *omvärlds-Omedv.A.* : *Gregor* har den skalbaggskropp han har, skapat av dennes *Omedvetna A,* (han är den insekt, som han alltid tyckt sig vara i familjen , och som han benämnts av sin far) ; aktivt *Omedv.B.*: *Gregor* ger efter för en impuls , väljer något som härstammar från ett extra omedvetet, väljer uti ett extra omedvetet. Endast på så sätt får/har han åter en bit av en själ, en ”skugga”. Ty han har i delningen i *jagsplittringen* i (S) och (O) i medvetet och omedvetet (manifesterad i hela O ….) blivit av med sin själ och sin vilja och sin fantasi. I och med att *Gregor* nu har ett *Omedvetet B.* så skapas för *Gregor* som skalbagge en extra relief, en *skugga,* i förhållande till hans *Omedvetna A.* (O). Detta ger nu ”kafkaeffekten” – i kombination med några andra faktorer, såsom utsattheten inför makten, det fullständigt hopplösa i situationen, det solitt avgjorda – och vi har nu en figur som genom *ett dubbelt omedvetet* står ut mot oss som betraktare i en fullständigt egenartad isolering. Detta moment: *Gregor* täckande tavlan med damen med pälsmuffen, är som ett emblem över ”*kafkatekniken*”, då här uppvisas det *Omedv. B.* ovanpå den vägg och den tavla som är skapad helt av *Omedv. A.*, i *Omedv. A., i Gregors Omvärld. (O).).* Det skulle kunna invändas, att det är fullt ”rationellt” av *Gregor* (och skulle vara ett ”automatiskt handlande” av det medvetna) att klättra upp och skydda sitt ”begärsobjekt” ifrån kvinnorna som kommer in i rummet för att flytta undan hans byrå. Dels skulle han vilja dölja att han har något sådant som ett urklipp på en kvinna i guldram, (osannolikt, eftersom den redan är upphängd offentligt), dels för att det är hans käraste ägodel – i verkligheten. Eftersom han nu försummat sig själv, och försummat att skaffa en flickvän, o.s.v.. Men denna eventuella ”rationalitet” bleknar ändå i jämförelse med intrycket av att det är en våg av stark inre kraft som styr. Gregor är inte *herre i eget hus* (!), : han kryper upp och sätter sig på tavlan.

Omvärlden har besatt en del av det medvetna hos Gregor, några av de ”lägre funktionerna”. "Gregor", eller *Gregor*, ty han heter ju det, (i berättelsen), hela varelsen, har alltså - vad vi kan sluta oss till både ett Subjekt-människo-*medvetet* och ett Subjekt-skalbagge-*medvetet* (som gillar rutten ost …) , Gregor har ett ekvivalent Subjekt-*Omedvetna B.* som inte är helt *knutet* till den *Gregor*, som var människa 100% , just innan berättelsen börjar, innan sömnen med de "oroliga drömmarna". Gregor har även ett Objekt-skalbaggsomedvetna B., där omedvetna skalbaggsimpulser får utlopp. Han njuter av att sitta i taket, o.s.v..----. Objekt-*Omedvetet* A, utgörs av hela Omvärlden, (O) familjen o.s.v. samt hela skalbaggskroppen. Skillnaderna mellan ett *Subjekt-människo-medvetet* och ett *Subjekt-skalbagge-medvetet* är ett spel och å den andra, skillnaden mellan *Omedvetna A,* den enkla omvärlden och *Omedvetna B.= Gregors människotankar* av omedveten typ, avseende dennes beslut *Omedv, B, av skalbaggstyp,* innefattande mest skalbaggens lust, kraft, trötthet o.s.v. utgör själva "spelet"/ den (ironiska) strukturen i berättelsen.

Gregors människotankar har det förhållande till hans skalbaggstankar, att *Gregor* iakttar att han (som … skalbagge) ”trivs” under soffan, inte på den. Således tänker *Gregor* som människa, men tar hänsyn till sina preferenser både som den tidigare *Gregor* och som skalbagge, i dess föregivet mer enkla ”vegetativa” tillstånd. Skalbaggskroppen är i *Gregors* tjänst, och denna kropp glömmer bort att den är trött när *Gregor* är upplivad, men känner sin trötthet när *Gregor* är dyster.

Det är i detta fält, i denna enorma klyfta mellan (S) och (O) som allt intressant, eller i vart fall det unika, i Kafkas texter utspelar sig. Det är tvärs över denna sfär mellan medvetet och omedvetet som repliker slungas i *Förvandlingen, Domen, En läkare på landet, Processen, Amerika* och *Slottet*. Det är mellan S och O som det finns ett okänt rum, som ibland befolkas med osaliga andar, som hoppande bollar eller hjälpredor, (*Franz* och *Willem, Artur* och *Jeremias,* samt de två – namnlösa - ”väktare” som, efter att ha dödat den med vita handskar

försedde *Josef K.* i *Processen*, betraktar denne ”kind mot kind ”….) för att ytterligare vidga detta rum.

Vi har här i *Förvandlingen* beträffande vår formalisering flera krux. Sådana krux/problematiker finns i alla romanerna, men är alltså här särskilt intrikat – har en ytterligare dimension i och med den delning av medvetandet som finns i förvandlingen.[dx]

Det visar sig nämligen att det *Subjekt-skalbagge-medvetna* växer. *Gregor* lär sig kontrollera alla ben som i början flimrar framför ögonen på honom , han konsoliderar en del av sig som skalbagge , men önskar sig ändå vara en människa, och gläds över att musiken griper honom …. (OBS, att han inte gläds över musiken i sig. Han har knappast tid till det här, men det är ändå typiskt för Kafka, att musiken är inte något eget, ett mål i sig, men ett direkt medel, en port till något annat!). Peripetin är när *Gregor* ger upp, och det är när han får ett äpple kastat på sig från fadern, ett äpple som fastnar i skalet och ruttnar där. *Gregor* beslutar sig för att dö, i sin nu nödtvungna insektsskepnad.

Hela tiden hos Kafka är klyftan – splittringen - mellan *hjälten* och *omvärlden* tydlig. Detta förstärks av att Kafkas hjältar aldrig har någon dragning åt det mystiska, para-normala. De är tvärtom präglade av en ”enastående” rationalitet (just som t.ex. Robert Walsers hjältar) - de skulle aldrig komma på tanken att det de möter var ett ”tecken” för något annat, att det ligger en dold ”mening” i det de möter. Ibland kan de tvivla på att det är verkligt, det de möter – att det säkert är en mardröm (*Gregor*) eller en komedi (*Josef K.* : ”Var det en komedi, så skulle han minsann spela med.” [dxi] maliciöst iordningställd av någon, - *Deus preceptor* , d.v.s. gud , såsom den gud, som luras ….) men det är sällsynt och helt övergående. Det är för att fullständiga bilden av dem som ”vanliga” människor. Här skiljer sig då *Förvandlingen* från (t.ex.) *Processen*, (som vi nu känner *Processen* , d.v.s. ofullständigt …) i det att det i den förra finns en sådan peripeti. (Jämförelsen är svår att göra,

eftersom kapitel (eller kapiteldelar) saknas – före slutkapitlet - i *Processen*, där man mycket väl kan – måste - tänka sig någon form av *peripeti*, vid vilken *Josef K.* beslutar sig för att sätta sig på sängen – t.o.m. med vita handskar på (liksom en begravningsentreprenör … !!) … - och invänta bödlarna. Det märkliga här – och något ganska viktigt är ju att *Josef K.* måste fattat detta beslut – att ta på dessa vita handskar o.s.v. innan, och att vi förmodligen just saknar det kapitel i *Processen* , där peripetin finns, där *Josef K.* nu SKULLE besluta sig (!) för att ge upp. (Han beslutar sig ingalunda i något av det tidigare kapitlen , vad man där kan förstå.). Att kapitlet saknas, och att romanen därmed är den torso den är, vittnar om det svåra för Kafka att skriva ett sådant kapitel där ett avgörande beslut fattas, - av en hjälten utan *Omedvetet*. Vid en jämförelse med berättelsen *Domen*, så är ju där tydligt att det i denna är fadern som där AVKUNNAR en dom. I *Processen* faller ingen dom. Både inledningskapitlet och avslutningskapitlet är skrivna i Aug. 1914. *Im Dom-kapitlet* har t.ex. en i jämförelse med dessa båda kapitel en lång tillkomst mellan September och December samma år.). *Processen* och *Förvandlingen* liknar varann – som vi kommer att se nu mer senare – de har s.a.s. likheter i förberättelsen, men i den manifesta berättelsen så utvecklas tematiken med distinkt olika grepp och helt olika symboltematik, och dessutom i fallet *Processen* i ett fall av diskussion om klyftan mellan rättvisa och lag. I *Processen* överlagras således historien med ett tema av karaktären : evigt problem.

I *Förvandlingen* kommer inte en sådan diskussion upp. Där fängslas *Gregor* i stället meddetsamma i en kropp som inte är hans medvetande, från första sidan. Han fängslas i sitt *Omedvetna* och går under ”där”. Historien (Kafka) leker här med två plan, *det Omedvetnas* och fiktionens, och låter dem – på ett sätt som liknar Novalis´ (*Hyazint* …), Tiecks (*Der blonde Eckbert*) - glida helt in i varann. *Gregor* är den som drömmer, utan att drömma. Han är kluven utan att vara kluven. Ty historien är slut när den börjar. Berättelsen är en *hybrid*, och i det fallet *monstruös* i förhållande till *Processen*, som är sober i

sin gestalt, medan *Förvandlingen* är ett stycke elaborerad fantastik i anda av den romantiska skräckromantiken i kraft av att familjen *Samsa* efter *Gregors* död lever vidare , lever vidare med minnet av Gregor som skalbagge. I detta hänseende är nu *Förvandlingen* i stil med *Dracula* o. likn.. I andra hänseenden är den annorlunda, och avsevärt mer komplicerad, som den nu innehåller plan som ger den s.k. ”kafkaeffekten”, som vi ju också finner i *Processen* och *Slottet*.

Kafka var inte helt nöjd med slutet på *Förvandlingen*. Troligen skrev han ett flertal slut. Hans mål var ju – ständigt - att varje berättelse skulle styras av någon form av ”inre nödvändighet”. Efter det *Gregor* nu dött upphör denna ”nödvändighet”, denna slutna form, och man kan tänka sig alternativa reaktioner hos familjen. [dxii]

Ytterligare en detalj, en historisk, - av måttligt historiskt värde - som lär ha bekräftat något av detta – om det något egendomliga med slutscenerna - för Kafka själv, var den lilla egendomligheten med den av en ung man, Karl Müller, pseud. Karl Brand, i *Prager Tageblatt* publicerade fortsättningen, en tidig form av *fan fiction*, på *Förvandlingen*: *Die Rückverwandlung des Gregor Samsa*,[dxiii] som Kafka kunde läsa i juni 1616. [dxiv] FK lär inte ha mött författaren Brand och diskuterat dennes ”epilog”, men Kafka kände dock till honom, visste vem han var. Den unge Brand/Müller dog dock – 22 år gammal - bara några månader efter sin djärva ”pastisch”- i tbc..[dxv]

Detta, Kafkas missnöje, hans problem, säger en hel del om hans starka känsla för den struktur han format i dessa berättelser. Efter hjältens död, så är … tycks det … berättelsen (redan) död, och vad som följer är inte bara oväsentligt, : det rimmar illa med huvudutsagan, med resultanten, med hela konceptet!! (Man kan jämföra med N. Gogols *Kappan*, där *Akakyevitch* efter att blivit en vålnad, skapar en denna novells *endimensionalitet*, och plötsliga *övertydlighet*, i och med kapprysckningarna på gatan och särskilt när ”den inflytelserika personen” berövas sin kappa under en droskfärd. Här sker något

som är som en tillrättavisning gentemot maktmissbruk, nepotism och mobbning i de ryska ämbetsverken, .. vilket ämbetsverk, ”x” ,det nu än var. – Vissa människor tyckte sig utmålade av Gogol i denna novell och tog illa vid sig. - Efter huvudpersonens död – ingen mer … ironi. --- En likhet mellan Gogols hjälte i denna berättelse och Kafkas hjältar är ju den, att *Akaky Akakyevitch* aldrig förändras , - han förblir densamme, bortsett (!) från raseriet såsom vålnad. Före sin död visar A. inte något tecken på hämndbegär. Förvandlingen gör honom till en rasande furie, och han beskrivs som olik den döde A., i det att det rör sig om en till växten mycket större människa. Förutom med Gogols *Kappan* har *Förvandlingen* jämförts med den här redan nämnda Dostojevskijs *Dubbelgångaren*. [dxvi]

Gregors syster, *Grete*, (namnen *Gregor-Grete* antyder ett samband - en samhörighet [dxvii] vrider sin mjuka kropp [dxviii]i slutet av *Förvandlingen*, just så som hästarna ivrigt kråmar sig (mirakulöst återställda, efter det deras herres huvud fallit på schavotten) i slutet av Kleists *Michael Kohlhaas*. (Vi kan betänka att denna berättelse var en av Kafkas älsklingsberättelser. Citat eller ej, - det får vi aldrig veta. Det privata livets blinkningar är just privata.). Familjen *Samsa* är nu en vanlig familj, och namnet ”Samsa” tycks nu – menar Carsten Schlingmann - en ren tillfällighet.

Omslaget till första Rowohlt-utgåvan av *Förvandlingen* bär en svartvit illustration av O. Starke, där en ung man rusar ut från ett rum med håret på ända. En ung man. Detta har bl.a. Fr. Beissner, i båda sina böcker, tagit till intäkt för uppfattningen, att *Gregor* endast tror att han förvandlats, [dxix]vilket senare också blir t.ex. Binions uppfattning. Att det här rör sig om en Starkes interpretation, tycks mig tydligt. Ingenstans finns dock nämnd någon protest från Kafkas sida mot illustrationen. FK var framför allt mån om att absolut *ingen skalbagge skulle finnas på omslaget*.

Vi kan här finna att, i enlighet med det freudianska begreppet - och mixtrande med det - ,som jag antar att Kafka gjorde, så finner han snart på …. ett annat spel, som är mycket mer roande , alltför roande (och lugnande) för att överge. När han har börjat att dela världen i *Medvetet* och *Omedvetet*, och så låter sin hjälte vara *Medvetandet* och dennes omgivning det *Omedvetna*, så händer det mäkta förvånande - och på samma gång helt naturliga - , att han inte kan undgå/hindra att ….. omedvetna tankar och impulser når tänkandet och resonerandet hos hans hjältar.

För att helt "klargöra" detta, framställa detta som ett tema, och en gåta på samma gång, och för att göra ett starkt intryck på läsaren i en anda av en allvarsam logik, utan att läsaren görs överdrivet medveten om det, så låter Kafka sin hjälte handla och resonera just allvarligt o. eftertänksamt. Alla spontana utbrott – t.ex. ett skratt - skulle här skymma den "verkliga historien". Hjälten tvingas alltså att strängt betänka sina val (knappt göra några) och kontrollera sina omedelbara impulser. (Som att inte vilja vara med längre. Att ta livet av sig – trots en ohållbar situation – tycks ofta Kafkas hjältar som en barock tanke. Det sker ändå , oundvikligt.) . Otåligheten finns endast under ytan hos hjältarna. Kommer den fram, så undertrycks den av dem själva genast.

"Sjösjukan"- yrseln, *vertigon* - tar sin början - naturligtvis - när det *Omedvetna B.* uppenbarar sig.

Eller - som i *Förvandlingen*, där den stackars *Gregor* [dxx] upptäcker att hans sinne håller på att invaderas av ett skalbaggsmedvetande, åtminstone i vissa delar av detta hans medvetande. <u>Han tycker</u> - *plötsligt* (detta nyckelord : ”*plötzlich*” – jfr.: ”utan att veta om det”, ett uttryck som används – om ett mord - av förromantikern Tieck i den fina sagan *Der blonde Eckbert*, - för att utmåla *det Omedvetnas* makt i tät förening med det ödesmättade,[dxxi] - <u>om att äta rutten ost</u>. <u>Han tycker om</u> att sova <u>under</u> (!) soffan, inte på den. Således är hans kropp och instinkter den determinerande materiella grunden, och som kropp icke isolerad från hans sinne, och han kan, "Gregor", nu en halvmänniska, … en

Quasimodo…, ergo: ett halvdjur, inte vara så rationell , såsom han varit, eller så rationell som han önskar, eller *som han vill framstå*. Även om han successivt inser att rationaliteten här inte har någon betydelse. Önskan om rationalitet är s.a.s. en rest från det förflutna. Önskan om rationalitet är en intern del i hans skuld : han borde tidigare inte bara varit rationell, men dessutom klok. Rationaliteten är som ofta s.a.s. i skottgluggen. Gregor har lustar och känslor som är som en skalbagges, men också som en människas. (Dock fattas kanske en … skalbagges tankar?

Så, enligt det schema vi har med Medveten tanke stående emot en värld formad av det drömlika *Omedvetna*, så skapas sjösjukan av att *Hjälten* har ett ytterligare, direkt, *Omedvetet*.(Det *Omedvetna B*.). Det är naturligt nog omöjligt för en läsare av en fiktion att hantera *två omedvetna plan* samtidigt, - ty det syns ju läsaren som om det mysteriösa inträffar att man, s.a.s. har två "andra spelplatser" - för att använda Freuds uttryck - som spelar mot varann i hjältens (och vår) förvånade åsyn. Det finns inget sådant som ett *Dubbelt Omedvetet* i verkligheten, vad vi vet .... och hur som helst kan vi inte hantera det, och inte hjälten (hos Kafka) heller, och – til syvende och sist - ibland kan enbart skaparen av detta universum, Kafka själv, hantera det hela. Hur och när är ju intressant att se, (och här finns mycket att göra, mycket mer än vad jag orkar med inom pärmarna för denna bok. Jag hoppas dock , att jag här sått några frön till olika andra arbeten, som än mer kan belysa olika egendomligheter, byggda på denna min teori, förhoppningsvis långt utöver min insikt.).

Vid jämförelse med Gogols *Kappan*, en "mästernovell", som handlar om en annan stackars tjänsteman (*Akaky Akakyevitch*) vid " ett ämbetsverk", som blir bestulen på sin surt förvärvade kappa, så slutar Gogols novell mer ytterligt *fantastiskt*, i det huvudpersonen uppstår som vålnad, - …..modell större - och tar igen (!) sin kappa från den överordade som stulit den. (Den har mer drag som liknar E.T.A. Hoffmann , men med inslag av fars och svart ironi.).). *Akaky Akakyevitch*, som alltid brukat stamma, (tala ”med

partiklar och prepositioner”) *talar helt tydligt* såsom vålnad och hämnare, när han rycker rockarna av St. Petersburgsborna efter sin död.

Man kan se Kafkas grepp som så här: De längre berättelser som Kafka skriver är sådana att de samtliga beskriver *ett fiktivt tillstånd hos en enda människa*, (den människa, figur, som berättelsen allena handlar om) ett enda tillstånd , *uti en enda människas psyke*. Det finns ingen egentlig omvärld, inga medagerande personer, (medagenter) utan allt utspelas inuti en enda människas psyke; det är allt i en fiktiv elaborering utifrån en fast situation (X) som funnits före denna figurs läge alldeles innan berättelsen börjat.

Kafkaberättelsen indelas så lämpligen först i två delar, enligt ovan, med en medvetandedel och en omvärldsdel och båda utspelas inuti ett elaborerat psyke. Här spelar nu ett medve4tande som i en dröm mot en omvärld som i en dröm.

Nu hade inte en sådan konstruktion, en sådan litterär konstruktion,-som sagt - blivit särskilt spännande, och avgjort inte skapat – i sig – någon *kafkaism*. [dxxii]Det fordras något mer, ett ytterligare grepp. Som tur är – visar det sig – blidas ännu en struktur – för Kafka – som av sig själv. Det är nämligen så – märker kanske Kafka själv – att man i en sådan *elaborering*, där ett påhittat medvetande av en automatisk typ, berövat sitt omedvetna i spelet med sitt påhittade omedvetna (som omvärld) inte klarar av att hålla sig till ett tänkande, helt utan några omedvetna impulser. Det *synes som om* ett medvetande, som är berövat sitt omedvetna, känner sig så utsvultet, så fruktansvärt illa trängt, att det av nöden söker upp en omedveten impuls, för att alls klara sig.

Nu kan då detta *medvetande* (M) inte söka denna omedvetna impuls i sin omvärld -..hela omvärlden är personens (av denna omvärld stulna) omedvetna – men måste skapa ännu ett (litet privat, ett extra) omedvetet för att lista sig fram i den värld som är dettas (s.a.s.) ”stora” *Omedvetna* A. (O) . Då skapas det *Omedvetna B.* som alltså – temporärt – räddar detta stackars fiktiva, svultna, paralyserade *Medvetande* undan passivitet eller automatik , och således leder till någon form av (ömklig)

handling inuti denna alldeles slutna värld, som i sig är inkrökt in mot ett nödvändigt slut av undergång. Undergången är given, eftersom allt utspelas i en fiktiv elaborering av ett från början schackmatt-sinnestillstånd.

Alla Kafkas ”stora” hjältar är – innan berättelserna alls börjar – ”dömda till döden”, och berättelserna är bara denna sista fantasivandring fram till schavotten, till … maskinspiken i huvudet, (i *I Straffkolonin*) kniven i hjärtat i ett schaktområde i staden, den sista resan in i öknen, till döden i en liten säng i slottsbyn bland ”halvfigurer” (*Quasimodos*) - i ett ängsligt sneglande, i en sista återblick på det som en gång var verkligt (det var ju det ! Innan berättelsen började .) och sant och möjligt att förändra, men som nu bara är en slutlig , tillfällig, återerinring och en minnenas dans med det förflutnas spöken. Livet, såsom ett litet , skälvande uppskov…

Uppskovet accentueras av (och ironiseras stilla över i) det flämtande försök att handla och tänka och ”leva” (som en hel människa) som representeras av det *Omedv. B.s* inträde i detta frusna, polariserade universum, som annars består av en enda gigantisk spegelfäktning av ett psykes olika delar (enligt den freudska första topiken) med sig själv. (Spegelfäktningen är när det *Medv*. fäktas med *det Omedvetna* – och dess *symboler*; - vi har ovan sett det som , benämnt det ,”det ironiska spelet”. Att benämna det ”spegelfäktning” är nu ytterligare en analogi. Den anger det verkliga och samtidigt illusoriska sambandet mellan S och O i Kafkas verk. *Spegelfäktning* är inte något man definitivt (!) önskar sig som den slutliga eller dominerande fäktningen. Spegelfäktning är – naturligtvis – alldeles ypperlig som en övningslek, men inte som den fäktning, som man vill skall vara den verkliga, livets fäktning ”livsfäktning”. Spegelfäktning är inte reell handling, den är en spegling in privatim av en aktör inför aktören själv. Den är vanligen ett preliminarium, men hos Kafka blir den epilog.)

För att något söka *förklara det egendomliga med* att många av de främsta berättelserna, som Kafka skrev, innehåller det elementet, att allt är avgjort från början, att hjälten är dödsdömd, eller död redan i förberättelsen (före *X*) , bör man

kanske också tänka över det, att Kafka hade ett säreget förhållande till döden. Han talade tidigt med Max Brod om att han *inte alls var rädd för att dö*, och att detta gjorde det så mycket lättare för honom att skriva. (Blanchot har kommenterat detta utförlig.[dxxiii]). Kafkas skrivande (d.v.s. det skrivna) är – detta stöds av dagboksanteckningar och brev … - i mycket antingen döds- eller straffantasier. Man kan se hur han behandlar dödstemat på minst två sätt: [A.] FKs hjälte dör till synes under trycket av en yttre kraft, - men denna yttre kraft kan mycket väl vara en externaliserad sådan. Vi har att göra med dödsfantasier, och dödslängtan.[B.] Vi har ”Jägar Gracchus”- temat. (*Der Jäger Gracchus*, berättelse i olika versioner, Jan/Maj 1917, oavslutad och post. publ.). Detta handlar om den, som *redan ÄR död*, men på något sätt lever ändå. Detta är en figur, jägaren [dxxiv]) , eller kanske djuret i *Boet*, kanske svältkonstnären o.s.v. , någon som alltså genom antingen en oförmåga att leva (och därför är liksom död) eller genom att ha utfört något (?), som gör att denna – inom sig – har dött. (*Gracchus* förförd … av en get. Vad/vem nu denna get är? – Detta kallas ”Kafkas hemlighet”, vilken inte tar upp så mycket plats i kafkalitteraturen.). Om nu det stämmer, att han inte alls var rädd för döden, och att detta gjorde ”hans skrivande lätt”, så kan man koppla detta till det flertal kompositioner, där texten är en enda – ofta lång och utdragen - färd mot döden (*Förvandlingen, Slottet.*),… ibland en snabb vändning till en snabb död (ex.: *Domen, En läkare på landet*), där dock, i dessa senare berättelser, döden legat latent i livssituationen för *Hjälten*. Här – i dessa senare exempel - har då Kafka inte haft något problem att genast göra den uppdelning i *Medv.* och *Omedv.*, och – som författare – resolut ”spela” ett ”dödsspel” med den nu lätthanterlige *Hjälte*, som står och vacklar på gränsen till Intet, eller snarare allaredan intet är. Och så blir då hela skrivandet en slags grotesk med döden som centrum.

Väsentligt är – estetiskt - att betrakta införandet av ett *Omedv.B.* som ett ”förfrämligandegrepp” i Brechtsk betydelse. (Jfr. Bertolt Brechts episka teater) . Detta kan beskrivas som

så, att vi genom konstruktionen av Kafkas längre texter med den tredelning de har, får ett förfrämligande av *viljeyttringar* och av *infall*, så snart dessa uppträder hos hjälten. (Dessa / v. och i. / är fullt naturliga (!) hos de medagerande personagerna.). Så förefaller alltså dessa beslut och infall helt absurda, som de inte syns grundade i ett helt och levande själsliv. Så kan den beramade – beryktade – ”kafkastämningen” – till dels föras tillbaka på detta förfrämligande av viljan och infallet, och så av vissa ses som en beskrivning av den ”främmandegöring” som filosofin och sociologin ibland talar om när det gäller individen i vissa historiska lägen (jfr. Hegel: alienation, och Marx) .

Så talar man alltså inom dessa vetenskapliga discipliner: filosofi, psykologi, sociologi o.s.v. – om *Entfremdung*, förfrämligande, medan det litterära greppet sedan länge går under beteckningen: *Verfremdung*, främmandegörande, med vilken senare avses hur man i fiktion skapar ett avstånd till det uppenbara och till normaliteten. I främmandegörandet bryter man vanligen loss delar , gör dem fristående, lossryckta ur sitt sammanhang, och tydligare: *i relief*, något som var typiskt för expressionismen. Intressant är ju, att Kafka aldrig påtagligt använder sig av några av de stilmedel som används inom ”den expressionistiska skolan”.

Med greppet ”*Verfremdung*” beskriver man sålunda – enligt mången marxistisk teoretiker *Entfremdungs*-tillståndet i samhället- och hos individen. Så har Kafka setts just som den, som lyckades bäst – genom sin unika teknik – forma en bild av människans avskildhet från natur (sin egen och den allmänna) och från produktionen, en människa i alienation/*Verfremdung*, såsom dessa masspsykiska fenomen nu ganska snabbt och med kraft kom att gestalta sig i det växande kapitalistiska industrisamhället. Man kan gissa att Kafka dragningskraft och berömmelse vilar just på den unika kraften som bilden av kapitalismen och moderniteten i texter som *Processen* och *Amerika* erbjöd i kombination med den *figur* – inte olik en *Golem* - som Kafka presenterade i sina romanfragment. Man har här delvis jämfört med Chaplins *Moderna tider*. Man kan även – som framhållets - tänka på Buster Keatons mer

svårgripbara, men väl så suggestiva rollgestalt. Eller vissa av Gogols, G. som av vissa påstås ha använt sig av Golemfiguren i *Wij, Fürst der Demonen* – en berättelse med chassidisk bakgrund.

Man bör understryka att det *i samtliga tolkningsformer* av en text som *Processen* förhåller sig så, att det – i alla – (innehållsligt) rör sig om en beskrivning av en maktstruktur, en maktstruktur som har sitt ursprung långt borta från vad som kallas *naturrätten*. Det fördrag som – såsom tänkt, i en konstruktion - ligger som bas för makten, som bygger på en översiktlig struktur av diskussion och samstämmighet kring ett fördrag om makt (Hannah Arendt) ligger så långt borta, att det inte alls är synbart. Vi vet – läsandes *Processen* och vissa andra texter av Kafka, som *Slottet*, *Förvandlingen* m.fl. – inte alls var makten hamnat, var den nu finns, eller hur man kommer åt den eller hur den faktiskt ser ut eller faktiskt fungerar. Vi är i periferin, men icke desto mindre utövas denna makt resolut och skoningslöst, mitt i sin för delinkventen (*hjälten*) och oss kompletta fördoldhet. Här ligger också ett moment i det, som med tiden kommit kallat ”kafkaiskt” (litt. stil) ”kafkaartat” (sociologiskt bestämningsord) . Vi har hos Kafka tagit ett kvalitativt steg utanför den sfär som t.ex. Kleist beskriver i *Michael Kohlhaas*, där makten är ytterst fördelad och ”balanserad” (och ”obalanserad” och korrupt), men där *Kohlhaas*, genom sin obetänksamhet att delegera sitt uppror till en vanlig skurk, på ett för läsaren sorgset begripligt sätt går från rättshaverist till brottsling. Hos Kleist urskiljer man distinkt konturerna av maktdelningen i samhället, samt konturerna av en verklig människa, t.ex. just *MK*.. Hos Kafka är konturerna som klarast i objektvärlden.

15.) I STRAFFKOLONIN.

”Kafkas förvandling av historien, och, genom konsten, av sig själv, är det mest dramatiska beviset på litteraturens kraft sen den romantiska rörelsen.”

(S. Corngold, i förtal till *The metamorphosis,* s. xi., 1972.)

I novellen *I straffkolonien* har vi Kafkas kanske mest häpnadsväckande och groteska historia. Förläggaren Kurt Wolff vägrade publicera den 1916, med hänvisning till att den var ”peinlich” – plågsam - …. (mitt under brinnande krig som det var), och Kafka svarade med ett ironiskt brev, där han skrev att hela samtiden, både allas och hans egen privata, var ”plågsam”[dxxv] . Kontakten med Wolff blev efter detta sval från Kafkas sida. [dxxvi] Kafka läste historien högt med sin vackra barytonstämma för ett ganska skräckslaget auditorium på *Galerie Golz* i München den 10 November 1916 (i en uppläsningsserie där under namnet *Abende für neue Literatur*.). 1919 gavs så *I straffkolonien* äntligen - med slutet av novellen omarbetat - ut av Wolff, i bibliofilutgåva om 1000 exemplar. Här finns inte bara makt som tema, men – givetvis – även ”rätt”, som vi här har ett resonemang inom Kafkas professionella gebit och vi kan sammanställa de frågeställningar, som kommer till synes i *Inför lagen* , med de som kommer i dagen här. (Inspiration till berättelsens konkreta utformning lär ha kommit från R. Heindls *Meine Reise zu den Strafkolonien* (1912) men samtidigt tveklöst från belgaren Octave Mirbeaus *Le Jardin des supplices.*[dxxvii]

Mirbeaus bok hade följande tillägnan:

”” Prästerna, soldaterna, domarna, människorna som fostrar, leder och styr människorna, tillägnar jag dessa sidor av mord och blod.”

O.M.[dxxviii]

Manifest innehåll i Kafkas *I straffkolonien*:

En forskningsresande kommer till en straffkoloni någonstans i tropikerna, belägen på en ö. Där skall han åse en avrättning av en straffånge, som blivit dömd till döden – förmodligen av en kommendant på ön – för olydnad och förolämpning mot överordnad. I en dal står straffmaskinen, ett tredelat tortyrredskap, som tillverkats av förre kommendanten.[dxxix] Detta visas entusiastiskt upp av en officer. Straffet som den ivrige och talföre officern med hjälp av maskinen skall verkställa är döden medelst en tolv timmars metallspjutsinskrift på kroppen av domen. "Skulden är given" förklarar officern. Maskinens skrivare skall på kroppen rista in orden ”Ära dina överordnade!”. Som Ari Linden framhållit[dxxx] är detta måhända ett parodierande av en del i den mosaiska lagen, tio guds bud, här det fjärde : ”Hedra din fader och din moder..”; Bara några av dessa bud är av rent moralisk karaktär.). Forskningsresanden visar att han är beredd att stoppa officern och därmed hela den gamle kommendantens projekt. Denne är nu sedan länge död – man har placerat ett krogbord över hans grav invid ett tehus, då prästen vägrat plats åt denne på kyrkogården. Officern söker i en manual – en sliten, svårläst lunta - reda på en specialdom för sig själv, programmerar maskinen till att rista in den slutliga domen över honom själv (officern) , och lägger sig i maskinen. Den lossläppte fången, - beskriven som dumbom -, den som ursprungligen skulle avrättas , och hjälpsoldaten, spänner fast officern. Vanligen brukar maskinen väsnas, som om den höll på att gå sönder; men nu när den startas arbetar den tyst.(!) Vanligen brukar i offrens ansikten, efter den långa blodiga inristningen av själva domen i kroppen, ett tillstånd av frid synas på dem alla. Nu sker det makabert intressanta i berättelsen: när domen denna gång skall ristas in i officern med ”skrivarens” stålspetsar, och när han fått sin slutliga, definitiva, spik i skallen …., så hackar maskinen - utan större metod - sönder honom. Tillståndet av frid uteblir i den – här *av sig själv och maskinen* - ”dömdes” ansikte.

Officern ser som död tvärtom helt *tom* ut i ansiktet. Som om han *emot den innersta tanken i systemet* inte alls kunnat förstå domen, den som i vanliga fall är slutgiltig för den dömde, maskinen, officern och även för den nye kommendanten, som hela tiden lyser med sin frånvaro. Att den frisläppte framstår som extremt oförstående (dum) bildar ju en ironisk/komisk kontrast till den ”sinnrika” maskinen, och ironin drabbar – mänskligt att döma - maskinen – dess idé, dess konstruktör och dess försvarare - i högre grad än dess offer, och ironien avnjuts - och ”stör” djupt - läsaren.

Forskningsresanden, som iakttar en kyligt observerande roll, men som dock är avgörande för officern, i det besökaren vägrar ge sitt bifall åt rättssystemet i kolonin, lämnar raskt ön. Den lossläppte fången är fri och återvänder till livet, medförande ”näsdukar från damerna”, damer ur den nuvarande kommendantens krets. Den frisläppte söker även lämna ön med båt, med hindras av forskningsresanden.

Kafka antyder här, att det ligger något djupt svårförståeligt bakom orden ”Ära dina överordnade!”, som enligt den gamle kommendantens anvisningar skall ristas in på den dömdes rygg, som dödsstraff och dom samtidigt, liksom FK i andra verk antyder det *groteska* bakom det att någon har makt över ett land, en slottsby, eller en process. Så kan anarkisten Kafkas på ett mycket drastiskt sätt – mitt under första världskriget - göra ett inlägg i den *Stora Hermeneutiken* i mer precist den eviga diskussionen om *det Rätta*. Och grunden för *Lagen* förblir överallt dold. (Benjamins svar, i dennes klassiska essä om våldet, innebärande att ”Lagen grundas i dödsdomen”, ruvar i bakgrunden.)

Den dom – det domslut - som skall ristas in i den reelle huvudpersonen, *hjälten*, (d.v.s. den sadomasochistiske officern. Denne är givetvis ingen *kafkahjälte*, ty officern tror ju (!), naivt, på något, vilket man kan utesluta hos *Josef K.* liksom hos *K.*.) är : ”Sei gerecht!” (”Var rättfärdig!”). - Här sammanfaller som sagt alltså dom och straff: den dömde dör av domen ! Och den

sena, mördande, uppmaningen är inte vilken som helst. Den uppmanar nämligen till att … göra rätt. Här *uttalar* – s.a.s. – maskinen, d.v.s. den gamle kommendanten (”urfadern”) centralutsagan för rättsfilosofin, d.v.s. den uttrycker, i ”pliktform”, som böra (i ”budform”) , det, att man bör göra ”rätt”. Utsagan ”var rättfärdig” betyder ju detsamma som : ”Du skall göra det som är rätt.”, d.v.s. uttrycker som ett imperativ , att det är en plikt att göra rätt. !!!! Detta är nu en tautologi. Här finns alltså det som man bör sammankoppla med rätten , idén om Rättvisan, - och vi hamnar rakt i centrum för rättsfilosofin, just som vi hamnade där i diskussionen om *Inför lagen*. Vissa filosofer, som Axel Hägerström , menar ju att utsagor som :”X är rätt.” tillhör de … *meningslösa utsagorna* här i världen i enlighet med/som uttryck för ”värdenihilismen” – .Non-kognitivisten Ingemar Hedenius menar, att endast rättsutsagor/satser av 2:ndra ordningen är meningsfulla – i motsats till meningslösa, alltså ”äger mening”, dvs., han avser med sådana utsagor av 2:ndra ordningen satser som *i rättssatsform* – innehållande begreppet ”rätt” i *analysans* - uttalar sig om vanliga rättsatser.[dxxxi] Vissa tänkare menar dock, att inte heller sådana metautsagor – i sådana här fall (där ju begreppet ”rätt” ändå ingår. Jfr Gödels paradox, och självreferensens problem.) – har mening. – Men är det inte en *lätt väg ut* att förklara dessa utsagor för meningslösa? Värdenihilismen – en form av värdeskepticism - och Moores filosofi, m.fl. riktningar, hävdar att begrepp som ”gott” och ”rätt” inte hänför sig till några naturliga egenskaper hos objektet, och går sedan i sin bedömning av värdeutsagor olika långt i skeptisk riktning. Beteckningen ”meningslös” på värde/rätts-utsagan har många svårt för, då den kan ses som både ofruktbar och stridande mot empirin. [dxxxii]Många har också anslutit sig tanken att begreppet ”rättvisa” är i grunden *magiskt*, - Jfr. ovan resonemanget kring *Inför lagen,* och ansluter sig till ett ”mytiskt tänkande”.[dxxxiii] Ari Linden ansluter sig till två tänkare, Benjamin och Derrida, i sina spekulationer över *I straffkolonin*. Linden jämför två sorters lag: *den mytiska* och *den gudomliga* (mosaiska). Den mytiska har som grund våldet

[dxxxiv]Den gudomliga lagen är byggd på *Ordet*. (Denna utplånar skillnaden mellan medel och mål.). Den mytiska karaktären i lagen – dess ruttenhet - illustreras ju klart av att maskinen är utformad så att den *samtidigt* exekverar straffet som den dömer. [dxxxv]Detta indikerar det faktum att lagen aldrig är det minsta ifrågasatt, så att domen och straffet kan sammanföras till ett i en slags absolut, mytisk, ”okränkbar”, repetitiv, tautolog, enhet. (Konstruktören av denna lag – i FKs novell - var ju också, får den besökande reda på, en mångsysslare, en som konstruerade allting ifrån skissen till minsta del.). Domen, som ristas in i skinnet/köttet på den dömde, är likaså absurd, i den meningen att den dömde rimligen dör innan han har möjlighet att tolka det inskrivna budskapet. Det som händer när officern tar den dömdes plats, är enligt Linden, att denne följer den *mytiska* lagen, följer lagen *för dess egen skull,* i stället för lagen i den *gudomliga* lagens mening, där man följer en lag *utifrån en högre mening*.[dxxxvi] I slutet av berättelsen, (som Kafka nu aldrig blev nöjd med, förmodligen p.g.a. att den *egentliga* huvudpersonen (officern) här redan var död), när den förlorat sin spänning, kommer så forskningsresanden åter till öns huvudort, där han vill se den gamle kommendantens grav. Denna ligger dold under ett bord invid tehuset. På stenen står det:

”Här vilar den gamle kommendanten. Hans anhängare, som nu inte längre får nämnas vid namn, har grävt denna grav åt honom och satt upp stenen. Det finns en profetia att kommendanten efter ett visst antal år skall återuppstå och från detta hus leda sina anhängare till återerövring av kolonien. Tro och vänta!”[dxxxvii]

Man kan ju jämföra den sista uppmaningen med ”hämnaren” *Dantés* småningom i fängelsehålan förvärvade valspråk i Dumas´ *Greven av Monte Christo,* nämligen: ”Vänta och hoppas!”. Ofrånkomligt är, - menas det - att lagen, och kanske också maskinen i straffkolonin, kommer att återuppstå i någon liknande form. Skriften på stenen är, i all sin … barnslighet…, profetiskt sann, mänskligt att döma. Som vanligt

hos Kafka är det inte utan en viss fascination som den gamle kommendanten skisseras.

Vissa har hänfört maskinen i dess tredeladhet som något som skulle ha något att göra med kristendomens (!) treenighet. Andra ser hela novellen som en pastisch på Octave Mirbeaus skandalroman, *Lidandets lustgård*, en anarkists sado-pastisch, som just mer har att göra med död, njutning och plåga – utvecklande i en sinister kostym Kafkas älsklingstema : *rätt och makt*. Från Mirbeaus berättelse, där straffkolonin ligger någonstans i södra Kina, har Kafka hämtat detaljer som bl.a. straffkonstens traditioner, pansarbåten, tehuset, övriga miljödetaljer samt konstfärdigheten (fastspänningssystemet) i tortyren. Är det mest ”obehagliga” i denna Kafkas historia nu kommendanterna och officerens handlande, eller är det forskningsresandens attityd till det hela ? (Hos Mirbeau blir berättaren upprepat nästan psykotisk av att åse tortyren, liksom den varmblodiga älskarinna, som drar honom med till lustgården, den vackra *Clara*, som efter varje besök i ”lustgården” får tas in för vård på en klinik i närheten….).

Något man kan notera hos Kafka är, att det sällan är så, att någon i högre ställning råkar illa ut, att auktoriteten direkt kritiseras eller kommer i katastrofalt dålig dager. Vi kommer ihåg från *Brevet till fadern*, hur Kafka där menar att fadern och FK själv båda ses som ”offer”. Så var det också i samtalen med Janouch, när denne frågade Kafka om kapitalismen, och fick höra av FK att socialisternas analys var felaktig, och att i själva verket både kapitalisten och arbetaren var lika fångna, med samma kedjor. Här hade då Kafka en helt annan analys än Marx och inte bara Marx, men även Hegel, när Hegel i sin *Fenomenologi*, i kapitlet om herren och slaven, menar att herren har allt att förlora, och att denne alltid fruktar döden, medan slaven har två möjligheter till frihet: dels frihet genom sitt arbete, dels (fullständig) frihet genom att – i samarbete med andra – undanröja herren.[dxxxviii] Jämför här Kafkas aforism:

"Första tecknet på begynnande insikt är önskan att dö. Detta liv

syns outhärdligt, och ett annat är utom räckhåll. Man skäms inte längre över att vilja dö; man ber att få komma ur den gamla cellen, som man hatar, in i en ny, som man sen, snart nog, skall lära sig hata. En rest av tro medverkar här till, att under transporten Herren kommer genom korridoren, ser på den fångne, och säger: "Den här skall ni inte låsa in igen. Han kommer med mig.""

(Kafka, *Betrachtung* 13 ,(1917).)

Här är ju då ”Herren” – en större, starkare - befriaren, räddaren. Ofta ses chefer och fäder och beslutsfattare såsom lidande figurer, som under möda utför sitt värv.

Kafka skrev *I straffkolonin* under samma tid - i Oktober 1914 - som han skrev på *Processen*.

Många kritiker menar, att berättelsen är en bild av tiden då den skrevs på ett allmänt plan. Andra tenderar att se den som en bild av Kafkas personliga situation som torterad (av sin far och samhället) och torterare (av Felice). Kafka skulle länge vara missnöjd med slutet på denna historia, och framför allt missnöjd med att forskningsresanden kommer så lätt undan. Han skrev flera alternativa slut där denne plågas. (Jfr. Ekbom ss. 90ff.). Spänningen i berättelsen ligger ju i officerns hängivelse och betraktarens kyla. Här finns en icke-dynamisk splittring i berättelsen, men denna splittring når ju inget tillfredsställande slut. Att båda personerna *”är”* Franz Kafka är en gissning så god som någon. Kafka har här dock valt att göra ”fel” person till huvudperson. Så blir novellen inte helt ”*kafkaartad*”.

Endast mellan officeren och den dömde uppstår en kafkaartadhet, tidvis. [dxxxix]

Novellen tillhör ju dock dem som Kafka själv i de testamentslika breven (jfr. ovan) godkände.

KAP.16. EN LÄKARE PÅ LANDET.

"Man vet inte vad man har på lager i eget hus."

(*Rosa*, i Kafkas *En läkare på landet.*)

"En ´religiös humoresk´ som trotsar all beskrivning."

(Bengt Holmquist om *En läkare på landet*.)

”Hur nu i alla våra äventyr allt vad han tänkte,
såg eller inbillade sig nu föreföll så och tilldrog
sig så som han hade läst om det, så kom det för
honom när han såg ölstugan, att det var ett kastell
med sina fyra torn, med gesimser …”

(Cervantes , *Don Quixote*)[dxl]

Denna dramatiska novell - som av somliga skulle karaktäriseras som prosalyrik - är skriven i jag-form, och jaget är - åtminstone tematiskt - huvudperson och novelltitelns läkare. Enligt Gerrit Schneider har vi : [a.] en textvärld med *obestämd status* , präglad av [b.] fantastik, i denna berättelse., (GS.s.6.). *Jag-formen* är vanlig i FKs djurberättelser, men förekommer alltså inte i romanerna. Ej heller i ”djurberättelsen” (?) *Förvandlingen*.)--- Här kan man, som författare - alltså inte driva med, kommentera, en (gramm.) 1:sta person, med uttryck som "skenbart" o.s.v.. ---- Om vi vill se novellen i enlighet med den uppbyggnad som *Processen* enl. oss har, (som dock är berättad i 3:e pers. sing.), så kan vi konstatera, att vad som hänt i *Förberättelsen* (före X.) främst är tre saker: [1.] läkaren har blivit gammal. [2.] Hans häst har dött. [3.] Det har varit en ovanligt sträng vinter.

Detta uppenbaras succesivt. Huvudpersonerna är a.) Läkaren – som är *hjälten* , b.) *Rosa*, c.) den sjuke pojken. Berättelsen är skriven utifrån 1:a pers. sing., så kan inte Kafka införa ett *Omedvetet B.* vad gäller jaget (doktorn). "Sjösjukekänslan" (*the nausea*) bildas av det extremt nära förhållande som *hjälten* har till sin omvärld: han hamnar i samma säng som sin patient, som flämtar till honom: ”Du har också skakats av någonstans.”. Doktorn skäms. Det *Omedv.B.* utgörs här egentligen bara av den olycksbringande nattklockan och av företeelser och yttranden knutna till de agerande runt doktorn.[dxli]

En läkare på landet. Referat – av den manifesta berättelsen, med ”explikation” :

Vad som genast händer, är, att läkaren är kallas ut långt ifrån sin lilla gård,[dxlii], - till en sjuk pojke. [dxliii] Läkaren finner då, när han skall ge sig av, att hans häst dött. Den lätta släden står framför porten, och tjänsteflickan *Rosa* vill bestämt att doktorn skall åka. (Tills hon hotas bli våldtagen.). Doktorn - Jaget/delvis också berättaren i berättelsen - har bråttom. Av en ingivelse, i sökande efter hästar, får han syn på de små dörrarna till svinhuset, detta hus som stått stängt i flera år. Där befinns då vara två hästar, två russ redo, en hingst och en märr, skötta av en blåögd, handlingskraftig stalldräng.[dxliv]:

"Man vet inte vad man har på lager i eget hus." säger *Rosa* kommenterande. Doktorn och *Rosa* skrattar båda åt *Rosas* replik. Denna replik är, givetvis, – på något sätt, av *någon* avgiven som - en travestering av Freuds berömda påstående om att man "inte är herre i eget hus" (….men att *det Omedvetna* är det).

I och med denna travestering, och i och med att *Rosa* förekommer, syntaktiskt i 3:e person i berättelsen, så uppstår <u>i *Rosas* fall</u> ett *Omedvetet B.*, ty vad hon – som figur av *Omedv. A*-art – säger, är dels en saklig referens till det högst osannolika, att hästar skall finnas i ett övergivet svinhus, dels är det som om någon annan - kanske författaren (Kafka)… - eller ett märkligt (allvetande) *Omedvetet* hos flickan, här talar. *Rosa* uppfinner

på sätt och vis (ånyo) psykoanalysen. Detta mitt i sitt "naturtillstånd" : ty hon är förmodligen inte en (universitets-)utbildad flicka . - Om man var tjänsteflicka på landet vid denna tid i Böhmen - d.v.s. nuvarande Tjeckien - , så kunde man förmodligen inte något annat språk än Tjeckiska, och kanske några få ord tyska, härskarnas språk, och man hade absolut inte läst Freuds *Drömtydning* ..... Och man får alltså se detta som en oförblommerad blinkning (självironi) från författaren (!), angivande att psykoanalysens grundtes kan formuleras av <u>vem som helst med klar blick</u>. (D.ä.: förutsatt att omgivningen ser ut som en mardröm, vilket ju eg. vilken omgivning som helst kan ses som , om man är på det humöret ......). Här framställer således Kafka ett ”kejsarens nya kläder”-argument gentemot Freud. (Vad Freud hävdar, det har alla sedan länge vetat…). En sådan - direkt - alludering till psykoanalysen - , och en våldsamt raljerande tillika, möter vi knappast någon annanstans i Kafkas författarskap.

Fortsättningen blir en formlig orgie i bilder, som man lätt känner igen såsom ”typiska drömbilder”, med förvrängningar, förtätningar, förkortningar, plötsliga förvandlingar, omkastningar o.s.v. och med starka bildkonstraster.

Rosa blir här – insiktsfull och rådig i karaktär - katalysator för Kafkas särskilda <u>Grepp</u>, *Rosa* som här smygs in som den person som är Begärsobjekt No.1 i berättelsen.[dxlv]

För att komma ut ur svinhuset måste hästarna vrida och slingra sig genom de små svinhusportarna. (Som om de trängde sig ut ur ett sköte, och föddes.... stora och starka…)

Rosa, tjänsteflickan, förskansar sig i huset, då drängen - han, som dök upp tillsammans med hästarna i svinhuset - helt besinningslöst, som det tycks - , vill våldta henne. *Rosas* och doktorns förhållande vet vi inte mycket om. Hon har levat med doktorn i åratal, (inte så länge, då hon är mycket ung.) utan att han har märkt mycket av henne. – Detta är gåtfullt i sig. - Doktorn har tagit henne för given. (Kanske.). Nu dyker hon upp som offret, som det förfärliga offret i doktorns huvud, om

och om igen, genom hela historien ..... (*Rosa* är den enda namngivna personen i berättelsen.). Själva värderandet av förlusten av *Rosa* speglar inte doktorns moral; - det förstår vi, eftersom han syns likgiltig inför lidandet omkring sig. Doktorn tänker bara på sig själv. *Rosa* representerar då något hos honom själv, som går förlorat i och med *Rosa*. (Men hon har sedan en tid redan varit förlorad, - kanhända han valt/velat det så.)

" Du far med." säger doktorn till drängen, och tillägger:" Det skulle aldrig falla mig in, att ge dig flickan som betalning."

Men efter att drängen , - en främling, - som det heter - har klappat i händerna och ropat: "Raskt!", så störtar de båda hästarna (som är "bror" och "syster", - … laddade termer för Kafka = i maskopi?), förspända , iväg med vagnen och med doktorn, som - skräck och fasa - då alltså tvingas lämna *Rosa* bakom sig. Att hon lämnas är det explicita hemska brottet i berättelsen, för doktorn.[dxlvi] *Rosa* framstår som det absolut centrala för doktorn - och han åker så genom det snöiga landskapet till den sjuke pojken (som ju närmast är allt elände i världen, men samtidigt *är en del av doktorn*.(*Omedv.A.*)).

Det susar i öronen på doktorn, (här beskrivs då - gissningsvis , ett halvpsykotiskt tillstånd ...) och efter ett ögonblick är han framme. (10 tyska mils färd på … en sekund.). Månen lyser över en främmande gårdsplan. Väl framme leds han till pojkens säng. Denne syns inte speciellt sjuk, kanske något blek. Pojken ligger där, vill tala med doktorn och pojken säger, ...att han vill dö. Nu likställer doktorn (*Jaget* =(S)) allt som hänt som något som gudarna ställt till med. (Här likställs således det *Omedvetna* – (O) dess aktiviteter - med ett gudomligt ingripande, - vilket får ses som en grov ironi riktad mot religionen, och en något mindre mot psykoanalysen.).

Doktorn tänker på *Rosa*, men inser att han inget kan göra, eftersom han *inte behärskar hästarna* (!!), som nu plötsligt tittar in genom två just öppnade fönster, och betraktar scenen med doktorn och den föregivet sjuke. Doktorn vill hjälpa de (otacksamma) fattiga,(av plikt) men inser att han också vill se till *Rosa*, och "då kan pojken ha rätt, att även jag vill dö”.[dxlvii]
"Så visar det sig att pojkens syster står och sköljer en blodig

handduk. Hästarna gnäggar upp mot taket.",” Oväsendet skulle väl underlätta undersökningen , som ordnats på högre ort.”. (Här ironiserar berättaren över sig själv och sin religiösa tro/otro, jämte all religiös tro.). Nu upptäcker doktorn att pojken är sjuk, att han har ”ett tallriksstort” sår i sidan. Öppet som ett dagbrott. (En cancer ? Med syfilitiskt ursprung ?) Som gjort med en hacka. Men det har ännu en komplikation. Här visslar doktorn till. (Liksom i professionell entusiasm … [dxlviii] Doktorn framställs ju nästa såsom en pojke, eller en fantast, som funnit något plötsligt intressant inom en hobby.). Det är maskar i såret. ” Stackars pojke”, tänker doktorn." Med denna blomma i din sida går du under."

(Många skribenter om Kafkas verk tolkar detta poetiskt beskrivna sår, även om det sitter på höften, som ett sår efter en kastration. Att det nu är poetiskt beskrivet, det är ju – också det – en *ironi* i sin distansering. Alltså skiktas här alla doktorns upplevelser på ett sätt, som om doktorn (S) är helt präglad av sina avvärjningsmekanismer.)

Folket klär då (… i sin lantliga ”primitivitet”, i en anda av mysticism och tro på uråldrig folkmedicin ?….) av doktorn, stoppar honom i pojkens säng, under det att en barnkör plötsligt uppenbarar sig och sjunger en - sällsynt grym - sång:

" Klä av honom och han skall bota
och gör han inte det så döda honom.
Han är ju blott en läkare.
Han är ju blott en läkare."[dxlix]

Landsbygdens folk, som kanske sätter *magin* högre än vetenskapen, dömer här – i bykollektivet - läkaren genom texten som barnkören tillsagts att sjunga. I sängen pratar den sjuke och doktorn.

"Du har ju också skakats av någonstans." säger pojken till doktorn. (Här uppenbaras ett *Omedvetet B.*, (en *clairvoyance*) hos ... pojken, detta kan man konstatera, eftersom pojken ju rimligen inte kan veta något om doktorns öde.). "- Unge vän, säger jag. Ditt fel är , att du inte har någon överblick.". Det är ju

just det, som pojken har, (!!) egendomligt nog. (Här föreligger det, som av hävd brukar kallas "dramatisk ironi": (*id est*:) man vet inte hur rätt eller fel man har, …själv. Men åskådaren - till dramat - vet det desto bättre.)

Doktorn för sedan ett egendomligt resonemang om såret, som alltså syns vara gjort med hacka. Detta och doktorns hedersord, främst hedersordet (sic ! : ironi över *Auktoriteten* , en av Kafkas främsta inspirationskällor, i sin avsky för …. Kafka *trodde inte* på skolmedicin.), lugnar pojken. Doktorn finner så att han kan åka hem och :"Om hästarna skyndade sig som på färden hit, kunde jag ju så att säga hoppa ur den här sängen ner i min egen. Lydigt drog sig en häst tillbaka ur fönstret. ”Men hemfärden går långsamt. Han kommer knappt ur stället med hästar och släde och han hör bakom sig (den elaka) barnkören, som nu sjunger:

"Gläd er, patienter,
läkaren har lagts till sängs ....."

(Barnkören är här aningen dubbeltydig......)

Så avslutas berättelsen med följande avsnitt:

"Aldrig kommer jag hem på det sättet. Min blomstrande praktik är förlorad. En efterträdare bestjäl mig, men alldeles utan nytta, eftersom han inte kan ersätta mig. I mitt hus rasar den vämjelige drängen och Rosa är hans offer. Jag vill inte tänka på det. Naken, utsatt för denna olycksaliga årstids frost, i en jordisk vagn förspänd av ojordiska hästar irrar jag, gamle gubbe, omkring. Min päls släpar längst bak efter vagnen. Jag kan inte nå den, och ingen i det kringdrivande packet av patienter rör ett hjälpande finger. Lurad ! Lurad ! Om man en gång följt nattklockans vilseledande ljud kan det aldrig gottgöras." [dl]

Och här visar det sig, att vad hjälten i berättelsen säger, mot bakgrund av det mycket egendomliga sjukbesöket, inbjuder

till en tolkning, då det kan synas, som om han talar i gåtor, med uttryck som "ojordiska hästar”. Han är vilse, och han önskar att han aldrig hade satt sig i förbindelse med världen (”världen”= nattklockan). Hästarna är till ingen nytta, ty de är inte riktiga …, och *Rosa* är förlorad. Han kommer aldrig åter hem. ----- Man behöver inte explicit ersätta hästarna och *Rosa* med något annat, som doktorn faktiskt berövats:" En efterträdare bestjäl mig, men alldeles utan nytta, eftersom han inte kan ersätta mig. ”Raden : "Om man en gång följt nattklockans vilseledande ljud, kan det aldrig gottgöras." har ju den yttre formen av ett visdomsord. Men är ju genuint förvirrande. Att nattklockans ljud nu tycks vara vilseledande, vad betyder det? Den som följt ljudet, tycks dessutom skulla böta för detta. Till vem ? Till *Rosa* eller Gud eller sig själv ? Vad är det för nattklocka ? Varje doktor har givetvis en telefon, men en nattklocka (Ty. *Nachtglocke*) ? Doktorn känner sig dessutom lurad av nattklockan. Denna klocka tycks först alltså ha varit alldeles i sin ordning att följa, men sedan falskeligen så.

Hans Hiebel har, som jag tycker, spännande och insiktsfullt pekat på *möjligheten* att nattklockan här är en hänvisning på Kafkas eget nattliga skrivande, och att nämnandet av denna – i dessa ordalag – hänsyftar på Kafkas egen nattliga ”psykoanalys” – och hans ”vakendrömmar” vid skrivbordet. Här skulle alltså Kafka, i och med sitt omdöme, *vara kritisk till denna*. Han tycks ju då säga:” Har man väl satt sig att skriva på detta sättet, så kan man aldrig gottgöra detta.”. Det skulle alltså vara i stil med självförebråelserna i *Svältkonstnären, Första bekymret, Domen, Processen,* o.s.v., o.s.v., och här skulle vi stöta på en av de otaliga självreferenserna, och med negativt förtecken. Här dessutom åter till det egna skrivandet självt.

(En annan klocka är ju den väckarklocka som Gregor i *Förvandlingen* sover över. Den skulle ringa klockan fyra, och har troligen gjort så, men han har alls inte hört den, ty han tycks ha sovit för djupt.). Doktorns nattklocka tycks väl nu vara en ”privat” klocka, som s.a.s. inte har med patienter att göra. Det ”privata” i denna klockas existens är då förkastlig.

I några fall kan man slås av att en kafkanovell tycks vara mycket lik en novell av en annan författare; vi har ibland likheter till exempel med den samtidige Robert Walser (*Berlinerskizzen*) , och vad gäller *En läkare på landet*, så finns det uppenbara skäl att tro, att Goethes (mycket äldre) novell *Novelle* spökar här. Goethes novell om en utflykt, en jakt och ett förrymt lejon i en bergstrakt (ganska så realistiskt beskriven) innehåller även den en besvärjelsevisa, sjungen av en , som det tycks sydländsk,- eller zigensk - familj, - far, mor och son - , där strofer aningen ändras, och huvudpersonen, en furstinna rörs till tårar dels av visan, dels av den märkliga händelsen med det förrymda lejonet vilande i en tysk skog medan röken från en fjärran brand ligger över nejden. [dli]

De poetiska styckena har en slående likhet.

Vi skulle också kunna betrakta denna kafkanovell som ett poem, ett prosapoem, (Baudelaire, eller hellre Rimbaud, eller som Max Jakobs.) , men också såsom en av en psykoanalytiker betraktad faktisk dröm, d.v.s. : se vissa delar, entiteter , som symboler, eller betecknare (Fra. *signifiants*) för en latent mening (beteckna en sådan), en mening ,(d.v.s. ett omedvetet) som kanske kan avslöjas. Varför skulle nu detta senare sätt att se på och behandla Kafkas novell vara alls meningsfullt ? Det är ju inte fråga om en *dröm*. Det är ju en novell. Vi har visserligen - kanske - svårt att förstå dess innebörd, men det saknar ju mening att behandla den som en dröm, vars tydning ju, psykoanalytiskt skulle ha som *syfte*, att ta fram och skärskåda en obehaglig, undertryckt sanning, och få ett problem ur världen och en människa mer fri. (Doktorn är ju fiktiv.). Eller skulle vi genom att "dechiffrera" novellen med en psykoanalytisk drömtydningsmetodik (novellens symboler, metaforer, metonymier o.s.v.) kunna *förstå författaren* ? Eller något, som vi själva (!) har förträngt ?---- (Vi kan också ställa oss frågan om det har varit Kafkas avsikt, att vi skulle tyda

novellen med en *psykoanalytisk metod*. Alternativ man kan tänka sig här är bl.a.:

Har han [1.] lämnat ett hemligt meddelande om sig själv, som vi skall avslöja ? Eller: en *alternativ hypotes* , som man nästan kan att "ta på" : [2.] Kafka vill driva med psykoanalysen ! (Genom att överflygla den med infall.) --- En tredje: [3.] är minst lika trolig: Kafka vill både driva med psykoanalysen, och använda den för att bli klar över något. (Hos doktorn.) eller ytterligare: [4.] Kafka vill driva med psykoanalysen och sig själv (som doktorn) i lika mått.

Jag vill genast, härmed undanröjande all undran, framhålla , att jag anser att ett explicit *tydningsförsök* i denna bok - vore ett vanskligt företag, och , att jag menar att varje sådan explicit tydning med objektivitetspretentioner, är en tydning av ett gäckande objekt, medan jag däremot stödjer uppfattningen, att varje subjektivitet bör ta chansen att skapa sin mening av berättelsen.

Mina reflektioner i direkt (!) tolkning blir minimala. Vi kan här förmoda, att den av mig antydda driften med psykoanalysen, om det är en sådan, i mycket i så fall har att göra med just Freuds förklarade inställning till symbolerna, där Kafka på något sätt tycks ha lust att punktera dem som symboler,(jfr. Schärf, Meschonnic) i det att han vill ta fasta på dem, göra det *manifesta* i symbolen, det yttre, mer "rättvisa" och hänskjuta betydelsen … till ett skuggrike. Det är således själva symboltolkningen, som den drevs till sin spets och ytterlighet (till överdrift) av Freud … *et consortes*, som Kafka, Karl Kraus och många, många andra - skjuter in sig på, och delvis - men bara delvis - skjuter i sank. Allt medan Kafka kanske gör detta, så behåller han driftsteorin, ja, betonar denna starkt, och lägger "extraljus" över den, - "Hos Kafka fungerar symbolen som verklighetsbeskrivning, /..../."[dlii] - tycks rentav vara förtjust i den. Och driva dess teser nästan till perversion.

Dock vill jag gärna, anknytande till redan existerande kafka-litteratur , - innan jag återvänder till exemplet *En läkare*

på landet, - som jag finner vara ett just lagom knepigt exempel, men, som mest är valt för att det är kortare än t.ex. hela *Processen*, - ge några principiella kommentarer till mina fyra punkter (1-4.) ovan. Nu är det emellertid så, så vitt jag kan se, att det inte går att isolerat framställa en tydning, se det "värde" som symbolerna ha som *signifié* och *signifiant*, som ett "värde" som är opåverkat av megastrukturen, opåverkat av vår teori om det *dubbla Omedvetna*. (Där *Rosa* ju är "porten" till detta.). Om vi så håller oss till *teorin*, min teori, - något som är till fördel , när man framställer en sådan…. - och för ett ögonblick föreställer oss, att vi har ett författarskap, där samma grepp och skrivsätt (tillkomstprocedur) finns bakom inte bara romanerna , men också bakom ett flertal av novellerna, inkl. just *En läkare på landet*, så kan vi försöka utreda , vari den skillnaden skulle bestå i, om vi t.ex. har att göra med en berättad dröm - å ena sidan- , och en kafkaberättelse - å den andra.

Man kan tänka på hur den s.k. kognitiva hermeneutiken (helt närliggande den s.k. receptionsestetiken”) i samband med *En läkare på landet* talar om de märkligheter som förekommer i berättelsen som ”irritationsmoment”.: ”Texten arbetar visserligen (som det tycks) medvetet med irritationen genom brott mot läsarens förväntningar.”. Vi möter här det resonemang som förekommer hos Iser och Jauss, och som utspelas inom ”receptions-/förväntningshorisonts-dialektiken”. Denna slags dialektik kommer emellertid just inte längre än till att konstatera just att vissa saker hamnar inom, andra utom denna horisont. Vad irritation anbelangar, så är den irritation man förmodligen mest känner inför Kafkas text mer komplicerad och faller inom två olika fack: förhållande till realitet och till begär, samt i den intuitivt klart upplysta logik varmed allt presenteras, i självklarhetens skenbart sanna (?) ljus.). *Processen* utspelas enligt Marthe Robert i ett "pseudouniversum" –« Hela dramat /.../ är inget annat än visioner mot kosmos, en ersättning av/för allt, ett pseudouniversum. » [dliii] - men hennes teori om det egenartade med den är, att det i *Processen* inte handlar om symboler, men om *allusioner*. Hur dessa allusioner kan ses som det

huvudsakliga, det determinerande hos Kafkas verk blir dock inte alls nånsin helt uppenbart. --- Man kan se hennes tal om allusionen som ett sätt att peka på det ”*Något Annat*”- syftande som man möter hos Kafka, men detta är eg. ingen förklaring, men mer självt en allusion angående just … betydelser och Tecknets ”egen-het”.---Vi återkommer till detta.

Frågan blir då, här, vad enskildheter som t.ex. de båda hästarna i svinhuset, står för, då vi förutsätter, att det inte rör sig om en "hoffmannsk" fantastik, men om symbolism, eller en symbolik, enkannerligen en freudiansk sexuell ? (Med "freudiansk" menar vi då - förenklat - en, där driften och begäret , begärets kraft, står i centrum.). Vad står hästarna för; (drifter?), svinhuset (de ”lägre” drifterna ?) vad står *Rosa* för ? Vad nattklockan ? o.s.v.,o.s.v.

Påverkas våra svar (som blir subjektiva.) av *Rosas* famösa yttrande om det … att " Man vet inte vad man har på lager i eget hus" ? Svaret på den frågan kan naturligtvis bara bli ett : att symbolerna förstärks av *Rosas* replik. Att hästarna kommer att stå i ytterligt förstärkt bjärt relief, och att det är omöjligt att inte - via våra ”inre rum” - söka fatta deras mening i totaliteten. *Rosa* kan vi se som en freudiansk rebus. Vi gör det gärna i det sammanhanget, där nu författaren använder så påtagligt ett "drömmens språk" – här nästan karikeras Freud med bruket av hästarna, av färger, av blodet, resor, av tidsrelativitet, och dessutom alluderar till Freud genom *Rosas* replik....; så är *Rosa* - i den "manifesta berättelsen" - något som står för det kvinnliga, det sårbara, det blödande, men också den rena lusten. *Rosa* är också något så påtagligt som kvinnan, och kvinnan, som gått förlorad för doktorn (för längesen, och nu. *Rosa* är sanningssägaren, begärsobjektet, och den, som lämnas kvar där hemma, och den som *lever vidare* i betydelse, när - måhända - den gamle doktorn, bakom sina trötta hästar, uppgiven, omkommer på hemvägen. *Rosa* skulle i den latenta berättelsen, - vilket här då uttydes: förberättelsen, före X, vara ALLA kvinnor, alla doktorns, och dessutom en (d.v.s. alla) som aldrig skulle låta sig luras. Berättelsen lockar, liksom drömmen med ett gäckande , insmickrande:” Ta fast mig om du kan !”

(Vanligen är en nattklocka en klocka som ringer om natten för att väcka en till plikter som skall utföras vid någon ”okristlig tid”. Den ringer alltså då lågt, väcker enbart den pliktskyldige, och skall skona de andra. Så är det då bara doktorn som vaknat. De andra sover. Rosa, drängen och hästarna och hela bygden.)

För Kafka - det framhålls av Torsten Ekbom - tycks omnämnandet av det öppna såret, och det öppna såret som symbol – kunna ha haft en särskild mening, och så småningom knutits ihop med hans lungblödningar.[dliv] För Gerhard Rieck syns såret hos pojken ha att göra med kastration. Att drängen "tar sig an" tjänsteflickan innebär , enl. GR, att drängen inkarnerar fadern (Herman), som på en gång berövar doktorn *Rosa*, (Anna P.) och öppnar ögonen på doktorn för hans kärlek till henne, i samma ögonblick , som denne går förlorad – går under - på sin fruktlösa resa till den unge sjuke. (Enligt Rieck "är" alltså tjänsteflickan, pigan, egentligen Anna Pouzarová, som ju Herman Kafka, som arbetsgivare under denna tid, primitiv med avseende på mänskliga rättigheter, lika gärna kunde se som nära nog livegen person.). Drängen agerar inte från någon annan maktposition än sin kraft och företagsamhet. Doktorns formella överordning är i berättelsen som bortblåst.(Kafkas far var från början en bondpojke. F. Kafka var något så pass meriterat som *Juris Doktor*. Herman hade dock reell makt bl.a. i kraft av sina pengar, och var i kraft av denna, den som beslutade allt för familjen. Bl.a. om FKs framtida giftermål.). I berättelsen "dömer" drängen (den potente) alltså läkaren till döden på vägarna i och med att han tar *Rosa* ifrån honom. Så är *En läkare på landet* en variant av temat i *Domen* . Doktorn har också varit ovaksam, kan jag tycka; - till synes – i konkret mening – styrd av sitt omedvetna, blind för sin (sanna) kärlek och *alltför* lyhörd för en nattklocka, - en klocka som – nu bildlikt - är något nattligt förförsikt, kanske *fantasin* – kanske *skuldkänslan*. I det senare fallet blir ju då *En läkare på landet* en pendang till *Förvandlingen* och *Processen*.

I *En läkare på landet* syns nu inte brott och straff stå oproportionerligt emot varann i den tolkning som vanligen ges,

något som ju är fallet med mycket av det som berättas om i den manifesta berättelsen i *Processen*, *Amerika*, *Domen* och *Förvandlingen*. Vanligtvis har Kafkas hjältar inte – manifest - gjort sig skyldiga till några gräsliga brott – ”mänskligt att döma” – men de tycks ändå straffas med döden.

17.) DOMEN.

Novellen *Domen* är den kanske , strukturellt och kompositoriskt, mest komplicerade och dynamiska, i all sin korthet, som Franz Kafka skrivit. Den tillhör också de han var explicit nöjd med själv, och också själv läste upp högt offentligt för en allmänhet, bara några veckor efter han skrivit den. Det är komplicerat, som det innehåller en *peripeti*, i form av en uppdagad, erkänd, *lögn*, en lögn, som visar sig belysa den grundläggande lögnen än mer, och alltså sanningen om den, som döms.

Här döljs, och uppenbaras därför, mycket.

Avgörande i Kafkas utveckling var förmodligen tillkomsten av just *Domen*. Alltså en vändpunkt, en peripeti – även där. I verkligheten. Detta tycks både Kafka och hans kritiker (kommentatorer) vara eniga om. Han uttalar sig om berättelsen i brev till Felice B. liksom även angående förståelsen (!) av denna berättelse. MAN kan här givet vis inte bortse ifrån att han vänder sig just till Felice, - som , för den i FKs biografi insatte, tycks något inblandad i berättelsen, (som *Frieda Brandenfeld*) , och således vara beredd att starkt tvivla på vad Kafka skriver. [dlv]

Ur fjärde brevet till Felice Bauer:

"/.../ Till våren senast utkommer på *Rowohlts* i Leipzig en ”*Jahrbuch fur Dichtkunst*”, redigerad av Max. I denna kommer att finnas en liten historia av mig: ”*Domen*”, som kommer att

bära en tillägnan: ” Fr. Felice B.”. Är det att handskas för bryskt med Era rättigheter ? Särskilt då denna tillägnan redan står skriven på historien sedan en månad tillbaka och manuset inte längre är i min besittning ? Är det kanske en ursäkt, som man kan låta gälla, att jag har tvingat mig att ta bort tillägget (till ”Till Fr. Felice Bauer.”)” för att hon inte alltid bara skall få presenter av andra”? I övrigt kan jag inte se att berättelsen, i sitt väsen, har det ringaste att göra med Er, förutom att en flyktigt uppdykande flicka bär namnet Frieda Brandenfeld, alltså, som jag efteråt märkte, har begynnelsebokstäverna i sitt namn gemensamt med Edra. /…../.”[dlvi]

Kafkas berättelse börjar så här:

”DOMEN.

En berättelse.

Till F.

"Det var en söndagsförmiddag under den vackraste senvintern. Georg Bendemann, en ung köpman, satt i sitt vardagsrum i första våningen i ett av de låga, smäckert byggda hus som låg sammantryckta i en rad längs med floden, enbart skilda åt genom färg och höjd. Han hade just avslutat ett brev till en ungdomsvän som nu befann sig i utlandet, förslöt det med lekfull långsamhet och såg därefter, med armbågarna stödda mot skrivbordet , ut mot floden, bron och den svagt gröna höjden på den andra stranden.” "

(Inledningen till Kafkas *Domen* .)

Harry Järv menar: *Domen* ”inledde Kafkas mogna författarskap; efter den skrev han bara om sitt eget liv, han analyserade bara sina egna problem, sina skuldkänslor för att han var avvikande.”[dlvii]

Det må vara hur som helst med huruvida det som Järv påstår i senare delen av meningen är rätt. *Domen* är - tveklöst - en milstolpe i Kafkas utveckling som författare. (Den föregår enbart med veckor *Förvandlingen*). Man kan emellertid hålla med Järv om att *Domen* har en mängd material, som är så öppet personligt, refererar så "frimodigt" till hans egen existens, att man har svårt att alls föreställa sig, att han helt oförblommerat , snabbt och lätt, utgav denna av trycket (hos *Rowohlts* i Leipzig.).

Domen är skriven i september 1912. Den beskrivs av Kafka som skriven " in einem Zuge" alt. "in einem Zug" ... se: M. Pasleys essä om detta. (d.v.s är den måhända skriven "på ett tåg"? - Vi lämnar det därhän, då detta omöjligen kan vara det mest intressanta av det intressanta.....). (Anmärkas kan att Leipzigförlaget Rowohlts övertogs från Rowohlt själv av den mer elegante esteten Kurt Wolff. På foto bär denne blomma i knapphålet.). Denna novell följer – delvis i formen - en traditionell berättartradition. Man kan säga att det är en typisk novell, i och med den avrundade form den har, till det yttre. Och den följer: 1.) det klassiska novellgreppet : i början nämns att huvudpersonen ser en flod ... i slutet dränker han sig i den det Tjechovska receptet för noveller.

Dessutom: 2.) den franskklassiska traditionen : Tiden , rummets och handlingens enhet.

Novellen har följande intressanta huvudpersonager: (de är närmast till sin form just "personager", ty de påminner i hög grad om Hj. Bergmans figurer..... [dlviii] Kanske har de – figurerna i *Domen* - större plasticitet än övriga figurer som Kafka tecknar. Särskilt då fadern i berättelsen, som framstår i full kroppslig tredimensionalitet.

Georg Bendemann , ung företagare.
Georgs far, firmans grundare.
Vännen i Ryssland.
Frieda Brandenfeld, *Georgs* förlovade.

och berättelsens *nexus* är *ett brev*. Temat tycks omedelbart - och rent subjektivt sett , vad blir ett referat annat än subjektivt ?.....- vara: *dolt självförakt*.

Mitt referat av denna berättelse skulle kunna vara så här :

Georg Bendemann skriver brev till vännen, som det tycks gå så illa för, i Ryssland, att han inte kan komma hem. Detta brev innehåller inga råd av *Georg*, och inga väsentligheter av personligt slag.

Vi får inte läsa brevet in extenso. Det är skrivet innan beättelsen börjar, och får ses som en viktig del av *Fber*. (förberättelsen), före X.. Brevet , (!), får stå för *Georgs* liv och person, som en bild av honom. Vi får genom tillbakablickar G.s reflektioner kring brevet, som vi först är oerhört intresserade av att läsa , men sedan blir allt mer negativa till, och till slut nästan är …. glada att slippa läsa.

Brevet (!) är som den delen av det grekiska dramat, … eller det frankklassiska ….., som utspelar sig ”off stage” och där t.ex. en budbärare rusar in på scenen för att berätta hur det gått i kriget el. dyl. (Det Frånvarande.). Överhuvudtaget har denna novell många drag som är klassiska i sin form, - ngt som ofta påpekats. (Rummets, tidens och handlingens enhet., m.m. Trots att nu ”handlingen” i aspekten ”enhetlighet” i dess gåtfullhet kan ifrågasättas …..).

Men det är nu inte bara fråga om någon främmande som är entydigt – i form av vännen. Här har alltså de två huvudpersonerna, *Georg* och fadern båda kontakt med denne främmande, som *Frieda* får höra talas om i andra hand, av *Georg*. Vi har att göra med tre brevskrivare.

Vi får genom *Georgs* resonemang, - här ges inledningsvis en kort miljöbeskrivning (se ovan) reda på hans överväganden om vad som kan skrivas till vännen, och genom det till vilken grad denne är en vän, vilket är en av - flyktiga - centralpunkterna i berättelsen. Ty här sker diverse transformationer.

Icke så, att här sker övernaturliga ting. Snarare är denna "Bendemann-historia" , som man tycker, formellt rotad -

förutom i en Tjechovsk så ock i en - i en Gogolsk mörk farstradition, men det visar sig snart, att Kafka bryter igenom den *gogolska* berättarformen, kommen ur den ryska s.k. *skaz*-traditionen - i det Kafka bl.a. inför "erlebte rede" , och skapar en väldig dramatik genom *peripetin*, - något som inte sker i *Kappan*. (Vi har här nämnt Hj. Bergmans *Loewenhistorier* - och Gogol, och man kan se , hur det både finns likhet i att är något tragiskt, trasigt, lurande bakom figurerna, samtidigt som de är karikerade, och nästan bär - teaterlikt - masker. Om man nu åter får hemfalla åt ..... en gammaldags/tidlös journalistiskt – målande - subjektiv kritik.)

(Gogols hjälte , *Akaky Akakyevitch*, går mot undergången, men i ett schema A-B-A. Utan överrock, med överrock, utan överrock. Jfr. *Gregor Samsas* hopp om acceptans i sitt skal.)

Georg har förlovat sig, med *Frieda*. Han beslutar sig - efter mycket tvekan - att tillfoga detta i brevets slut, får vi veta. Och så följer det ett avsnitt ur det brev, som skall avsändas till den konkursmässige (som *Georg* tror) vännen i St. Petersburg. (Brevet kommer aldrig att skickas. Det sista vi ser av det, är när det sticker upp ur Georgs kavajficka senare. Det kommer, i själva verket, att följa *Georg* ända ner i flodens mörker.).

Georg , alltså förlovad med *Frieda Brandenfeld*, - initialerna är samma som Felice Bauers – (vilket FK påpekar -!! - i brev till FB) och "Han talade ofta med henne om sin vän och deras egenartade brevskrivningsangelägenheter."

Vännen lär inte komma till deras bröllop, menar *Georg*. Och orsaken förklarar han undvikande för *Frieda*, med att : 1.) han inte vill störa vännen, 2.) att vännen skulle känna sig a.(besvärad, b.) sårad. c.) avundsjuk, d.) missnöjd och därför snart skulle resa tillbaka och då e.) känna sig ensam.

Frieda förklara då sin åsikt:" Men om du har sådana vänner, Georg. borde du inte ha förlovat dig."
Under hans kyssar säger Frieda också:" Ändå sårar det mig.". Georgs reaktion: "Då föreföll det inte alls så besvärligt att berätta allt för vännen."

(*Friedas* ord bestämmer. *Georg* "slipper" besluta sig själv. Vad Sartre kallar *Ond Tro*.)

Så får vi - i novellen, plötsligt - ändå ett prov på *Georgs* brevprosa (ett gyllene tillfälle för läsaren att detektiviskt söka utröna vem *Georg* faktiskt är. Att få ett stycke skrift är ju liksom att få ett avtryck av själen….) :

"Den bästa nyheten har jag sparat till sist. Jag har förlovat mig med en flicka, av god familj, som heter Frieda Brandenfeld. Hon bosatte sig här i staden först sedan Du rest, varför Du knappast kan känna henne. Det blir väl bättre tillfällen att berätta mer om min fästmö, och jag nöjer mig idag med att berätta, att jag är mycket lycklig, och att vår vänskap ändras bara såtillvida att Du, i stället för att ha en helt vanlig vän, nu har en lycklig vän. Dessutom kan Du i min fästmö, som hjärtligt hälsar Dig och som med det snaraste själv kommer att skriva till Dig, se en uppriktig väninna, vilket ju för en ungkarl inte är alldeles utan betydelse. Jag vet , att det är mycket som håller Dig tillbaka från att göra oss ett besök, men vore det inte rätta ögonblicket att skjuta undan alla hinder till mitt bröllop ? I alla fall får Du göra som Du själv vill och tycker är bäst."[dlix]

Torftigheten ligger här inte bara i själva stilen.

Och nyckelfrågan i det explicita resonemanget blir inte om vännen skall komma eller ej, men mer : vad är det att ha en vän ? Kanske att vara en ?....). Så har den unge köpmannen *Georg* (s.a.s.) gett oss en bild av hela sitt liv i några få rader.--- Jfr. Søren Kierkegaards ord :" Den som skriver sitt försvar, skriver sin dom.". Men domen verkställs inte av *Frieda* - , den unga kvinnan har nu sagt sitt, - utan av den gamle fadern. Denne ligger i ett litet rum i sin säng. (FKs systrar läste novellen och utbrast : ” Det är ju vår lägenhet!”, ”Nej,” svarade då Franz snabbt,” då skulle ju pappan bo på toaletten.” (på ty. best. form här, pappan = ” Der Vater”. Fam.= ”pappa”.) Kafka blottställde med viss förtjusning familjen offentligt, och anmärker på att ställe i sina papper, att detta är en form av bestraffning.[dlx])

Novellen är ett intrikat maktspel. I centrum står *Georg*, med sin parallellgestalt (jfr. Hayman, m.fl.) i St. Petersburg, och två brevväxlingar. Det sätt som fadern i och med uppenbarandet av sin (kanske påhittade) brevväxling med "vännen" tar över och visar på *Georgs* svek – i sin egotism - mot vännen, och dömer honom till döden, påminner om den pjäs av Aug. Strindberg som heter *Paria* (1888).[dlxi] Strindbergs pjäs handlar om två mäns kamp. (Möjligen är denna pjäs också influerad av Nietzsche, som Strindberg detta år läste ivrigt – liksom Kafka senare.). Att berättelsen skulle ha en religiös ton och dessutom alludera till kristendomen – med *Georg* som *Jesus* …. – som Robertson, Ellis m.fl påstått, förfaller långsökt, om man alltså menar att detta skulle vara en huvudsaklig tolkning. Det dominerande motivet: konflikten mellan fadern och sonen är förmodligen av gediget världslig karaktär. (Den kristendomskritik som R. syftar på, den skulle ju då vara av karaktären att kritisera den kristne guden för korsfästelsen. Nu kan visserligen Kafka läst om sådant hos Kierkegaard, (som frågar t.ex. sig om en människa – eller människoson - har rätt att låta sig slås ihjäl för sanningen….) [dlxii], eller reflekterat över detta själv, men mycket går förlorat om man faktiskt VÄLJER en sådan tolkning för hela denna novell, - en novell som Kafka själv inte visste vad den handlade om, men frågade ut Felice om. Robertson refererar nu visserligen till en av de många som menar att Kafkas berättelser är mångtydiga, att de är en sorts ”öppna” allegorier, ”allegorier” som har ett flertal utgångar:

R. citerar (s.104) här John Zilcosky:

”Genom att dra ifrån en traditionell suprastruktur av mening ifrån ett allegoriskt språk , men ändå fortsätta att implicera den negativa allegorin , skapar Kafka texter i vilka mer evident än deras meningslöshet är deras konstanta pekande hän mot en mening.”[dlxiii]

Nu behöver inte det John Zilcosky säger vara fel, (.. att allt är möjligt …) , tvärtom, men det måste sättas i ett större sammanhang för att bli riktigt begripligt. Det märkliga (!) är ju

hur Kafka alls - om det är som JZ. skriver – ”kommer undan” med ett sådant tillvägagångssätt, utan att novellerna helt faller isär.

Freud: ”Jag tänker inte på Shakespeares medvetna avsikt, utan tror snarare, att en reell händelse medförde att det omedvetna i honom tog gestalt i det omedvetna hos hjälten.”[dlxiv] *Domen* har bl.a. ägnats en volym med modellanalyser, illustrerande (tio) olika metoder att tolka en text: *Kafkas ”Urteil” und die Literaturtheorie, Zehn Modellanalysen*, Jahraus/Neuhaus.(2002). Där finns bl.a. en längre essä av Thomas Anz om den psykoanalytiska tolkningsmöjligheten [dlxv]. Anz nämner här bl.a. det principiella i skillnaden mellan att vi i t.ex. *Domen* kan ha element (det oidipala, homoerotiska, incestuösa, förträngda, förskjutna o.s.v.) som kan tolkas psykoanalytiskt, alternativt element, som är influerade av den psykoanalytiska teorin, - eller rentav vidareutvecklats av Kafka från Freud, eller varit parallella med Freuds tänkande. [dlxvi]

Här diskuteras den tolkning, som framföres av flera psykoanalytiska tolkare, som går ut på att vi i *Domen* har representerat för oss Freuds andra topik, dennes metapsykologi, (långt innan denna alls fanns !) i och med att vi i *Georg* har Jaget (*Ego*) i *fadern* överjaget (*Superego*) och i vännen i P-burg den hemliga livsönskningen/traumat (FKs egen skrivardröm/verklighet) – och ”dubbelgångare” - i *Id*. --- Särskilt intressant blir nu här – biografiskt - den replik som fadern fäller om *vännen* i St. P-burg: ”En sådan son hade jag gärna haft.” (… mer prec.: / mycket väl tyckt om / ty.: ”gern gehabt”/). , eftersom det var den repliken som Herman Kafkas – enl. FKs nu famösa brev till fadern *verkligen* – enl. FK. - fällde om sin son: ”Ich habe dich immer gern gehabt.” (/ Jag har alltid tyckt om dig./). Här framstår så novellen som (sprungen ur) Kafkas identitets/livskris i valet emellan att bli författare och att gifta sig, och sen i det han skriver novellen, inte vet vad den betyder, sänder den till Felice Bauer (/ …. novellens *Frieda Brandenfeld* / jfr. brevutsnittet ovan ….) omedelbart, och kräver att hon skall säga - med vändande post

… - vad den betyder. Allt detta är nu makabert, och, bl.a. eftersom det är reellt, högst intressant. Många skulle nu säga att det är en sublim elakhet – eller rentav höjden av elakhet - av Kafka, förutsatt att han nu förstod något – det allra minsta… - av vad han här skrivit ! Vilket man väl nästan ändå får förutsätta.

Här skulle då *Georg* i mitt schema vara behäftad med den för kafkahjälten vanliga aningslösheten och grundheten när han denna förmiddag (”Det var en söndagsförmiddag under den vackraste förvåren /…/ ”[dlxvii], sätter sig att skriva ett brev. Allt kring *Georg* är *G.s Omedvetna*. (Ang. *Georgs* ”mentala tillstånd”, jfr. Thomas Anz.:” ”Die merkwürdige Gesteisabwesenheit des Sohnes /…/.”d.v.s.:/ Sonens märkvärdiga sinnesfrånvaro /…./ /.[dlxviii])

Särskilt fäster sig de psykoanalytiska tolkarna vid hushållerskan och dennas utrop: ”Jesus!”. [dlxix]och ser alla tre kvinnorna i novellen såsom en enda. Men : på vilket sätt går nu *Georg* under för att frälsa mänskligheten ? Är det nu så att här *Georg* såsom borgare går under, medan Kafka som författare – i St. Petersburgvännens / dubbelgångarens , enligt en tolkning / skepnad - överlever ? (Här kan man också , som Emrich, jämföra med temat denne finner i *Odradek*, och, som Blomkvist, med temat i *Ein Brodermord*, med konflikten mellan *Schmar* och *Wese*. [dlxx] Mördaren Schmar (det deljaget som icke är borgare) förs villigt, men apatisk, bort av polisen, med hakan stödd mot dennes axel.). Martin Greenberg har i *The terror of art. Kafka and modern literature*, skrivit en intressant analys av *Domen*, där åter (i även dennes tolkning) den ryske vännen i denna historia ”är” *litteraturen*. Kafka får inte, i *Georgs*, (*hjältens*) gestalt förråda **litteraturen** (d.ä. sin ryske vän) genom att gifta sig, eller genom att tillstå, att fadern är målet för allt hans skrivande. [dlxxi]

18.) DEN FÖRSVUNNE.

Amerika (*Den försvunne*) är det första romanprojekt som Kafka inledde, i Januari (?) 1911.) (jfr. *Dagboken* 19. Januari 1911:

”En gång hade jag en idé om en roman, i vilken två bröder kämpade mot varann, - den ene åkte till Amerika, den andre stannade kvar i ett europeiskt fängelse. Jag skrev då och då några rader på den bara, ty den gjorde mig trött./…../ ”. [dlxxii]

FK var ju smått förtvivlad över att han bara skrev korta texter. Detta arbete höll han länge hemligt – mot sin vana - för sin närmaste vän, Max.

Amerika - som land - (d.v.s. U.S.A) är ju redan från början lite ”deformerat” i Kafkas tappning - genom den famösa inledningsdetaljen beträffande vad frihetsgudinnan håller i handen. Enligt *Amerika* håller hon inte bara upplysningsvis ju ett svärd (!) i handen , och icke en (upplysningens) fackla. Detta (skenbart så obetydliga) inaugurerande faktum kan ju ses såsom emblematiskt, som ett uppenbart men ändå hemligt tecken.

Kafka började skriva *Amerika* som en Dickens-pastisch, (Kafka avsåg : en ”ny och bättre *David Copperfield*…”;- här finns även impulser från *Oliver Twist*…..; T. Ekbom: ”/…./ kan Kafkas romanhjältar också beskrivas som inverterade Dickenshjältar. ”[dlxxiii].), men hade mycket höga förväntningar på, att den skulle bli hans genombrottsroman. Han arbetade flitigt – ibland med stor entusiasm - på den, i många år, och kommenterade arbetet i breven till Felice. Inledningen är utbytt, och den ursprungliga lydelsen av denna är okänd för alla, då den brändes av Kafka själv. Man förmodar dock att inledningen ändå har likheter med ursprungsversionen. De första – med titel försedda - sex kapitlen tycks vara skrivna på sex veckor hösten 1912. Alldeles efter den senare stilbildande *Domen*. *Amerika* har inte samma karaktär som *Domen*, kanske mer senare verk

som *Processen, Förvandlingen* eller *En läkare på landet*. Första kapitlet skrevs två gånger, och det första utkastet är försvunnet.

Första kapitlet (*Eldaren* , *Der Heizer*) är mer än på ett sätt mer komplicerat än vad Kafka skrivit tidigare i sitt liv, och det blev – enl. hans eget och flera andras tycke – så bra, att det så småningom av honom själv publicerades separat, i en tidskrift [dlxxiv]. För att kunna skriva denna roman, som ju utspelas i ett land, som på något sätt liknar det verkliga Amerika, så studerade Kafka en del böcker och fotografier, filmer o.s.v. om Amerika. Namnet *"Förenta Staterna"* finns också det med i texten till utkastet *Den försvunne*. Samtidigt var Kafka mån om att det verkligen inte var något forntida Amerika han beskrev. Om det handlar om en utopi yttrade han sig dock inte.

ii. Glömmandet av ett paraply.

" När den sextonårige Karl Rossmann, som sänts iväg till Amerika av sina stackars föräldrar därför att en tjänsteflicka förfört honom och han fått ett barn med henne, närmade sig New Yorks hamn på ångaren, som nu saktat farten, fick han se den länge siktade frihetsgudinnans staty liksom i solsken som plötsligt blivit starkare. Hennes arm med svärdet stack upp på ett nytt och slående sätt, och kring hennes gestalt blåste de fria vindarnas hög ! sade han till sig själv, men samtidigt sköts han, där han stod försjunken i tankar och utan att inrikta sig på att gå iland, av de förbirusande bärarnas alltmer växande skara ända ut mot relingen."[dlxxv]

En sällsynt rafflande inledning. Så har vi inte väl introducerats till *Karl* , och dennes öde att ha förförts av ett hembiträde, skickats iväg av "olyckliga föräldrar" och följt *Karl* med båten som passerar frihetsgudinnan, vars svärd "stack

upp på ett nytt och slående sätt” (vad då ”nytt” ?) , förrän det nu händer, när *Karl Rossmann* [dlxxvi]vår hjälte , just skall gå iland i landet Amerika, att denne, ihopföst av en stor folkhop meden emigrantkamrat - en viss *Butterbaum* -, plötsligt kommer ihåg, att han glömt sitt paraply nere i båten. Vi får här inte glömma att *Karl Rossmann* bara är en *figur*. Han är således inte någon fullständig, hel människa, det är det aldrig fråga om hos Kafka, men blott *delar av* människor, något jag kallar :”figurer”. Därför får man betrakta t.ex. *Karl* (*hjälten*) här … med en viss distans.[dlxxvii] Hela människan Karl Rossmann är hela romanen. Åter till inledningen: Generellt så kan man finna detta *skeende*, borttappandet, både i roman och verklighet : att någon då *låtsas glömma bort något* (d.v.s. avsiktligt lämnat något bakom sig, för att bli tvungen att avlägsna sig från ett sällskap för att ev. låtsas ”hämta det”…), och vi finner, att vi även här i Kafkas roman blir förvillade inför tvetydigheten i situationen. Ty den går att tyda på två sätt: Antingen har *Karl* faktiskt glömt paraplyet, *eller så* har han lämnat kvar det. Till yttermera visso kan man misstänka berättaren – *id est* : Franz Kafka själv – för att i en ytterligare tvetydighet ställa oss ovetande i det om detta nu *är ett klassiskt berättargrepp*, (om vi är trygga i en berättares famn) eller om det är ”hårda fakta”. (Kafka har ”placerat” glömskan hos ovetenheten.). Om det är en slump , eller om det är en psykopatologisk glömska….. som signifierar något annat, det vet vi inte. I det följande, i letandet efter paraplyet, så lämnar *Karl* hur som helst sin koffert ! Och om lämnandet av kofferten är en omedveten handling, lämnandet av den koffert han kanske aldrig skall återse, den, som bl.a. har ett fotografi av föräldrarna inuti, det vet vi heller inte. Lämnar kofferten gör han dock. I maskopi med sin hjälte förhåller sig berättaren här tyst i sin gåtfullhet och låter *Karl* - med fullständigt obekymrad min - lämna sin väska på däck bland alla emigranter – hos den nyfunne vännen *Butterbaum*,[dlxxviii] som, motvilligt, står och vaktar den - för att uppsöka den stora ångarens inre på jakt efter sitt paraply. Vad som kanske i realiteten glömts – vad som är den stora gåtan här , det är ju – måhända - den lilla detalj, att vi inte riktigt vet , än, vad det var

för ångare Karl kom med, hur hans person och värld varit innan han steg iland i det Nya Landet. Men det kan vi nu få en smått fantastisk inblick i genom de händelser som utspelar sig i ångarens buk. Allt i skuggan av dramat med dessa ägodelar : paraplyet och kofferten.

I följetänger, som dem Dickens och Dostojevskij m.fl. skrev, under det de själva höll hela handlingen i huvudet i månader, alternativt förändrade den, är det inte ovanligt med återtag , rekapitulationer för att klargöra bakgrunder, men här är det ett ”återtåg” . Någon rekapitulation är det ju inte, - men det är ett återvändande till ångaren som han skall lämna, och man får en blick in i den miljö där *Karl* skall ha vistats ett bra tag under överfarten över Atlanten. I det vi nu finner ångaren lite märklig är det som om denna ångare, i det den kommit i kontakt med det, som det skall visa sig, märkliga Amerika, på något sätt blivit ”amerikansk”. Det är som om vi känner, [dlxxix]att ångaren tidigare varit en helt vanlig ångare, - en annan ångare - men att den nu – genom *Karls* agerande och blotta existens plötsligt är ”något annat”. Framför allt är den – riktigt hur detta intryck skapas blir man inte riktigt klar över - väldigt stor. Vi skall senare söka reda ut den ”bildteknik” som Kafka här använder.

Beslutet att hämta paraplyet, och alltså inte strunta i att hämta det, ger inte *Karl* någon beslutsångest. I själva verket fattas beslutet så snabbt, och med en sådan fermitet, att vi knappt märker det. Beslutet är fattat, *som om det faktiskt redan långt tidigare* var fattat. Den – som vi sedan upptäcker – käcke och redlige unge mannen – visar alltså från början, att han minsann är en de snabba beslutens man. Åtminstone när det gäller saker som han har omedelbart framför sig. Många gånger i romanen fattar *Karl Rossmann* senare liknande snabba beslut, som ibland får oanade konsekvenser. Ibland kan man undra var motivationerna för besluten finns. Finns dom alls? (Han kommer senare t.ex. att lika intensivt bekymra sig för… *sin hatt*.). Med sådana beslut, som detta att nu gå under däck efter

ett paraply, kan *Karl* ofta försätta sig i helt oöverblickbara situationer, situationer som dessvärre visar sig inte bara vara oöverblickbara, men alldeles gräsligt ödesdigra - a´la Dickens - i detta främmande land. Ett litet, skenbart obetydligt beslut, visar sig ödesdigert. *Karls* månande om sina mycket få ägodelar, eller om mat o.s.v., bär faktiskt upp handlingen i *Amerika*. Det är dessa detaljer, som mer är av en karaktär á la Dickens än av H.C. Andersen, ty den förstnämnda typen av detaljer leder vidare, medan den senare är som en förströdd sidoblick.

Man kunde ha väntat sig en viss tvekan att lämna väskan och den nyfunne vännen vid landgången – både väskan (som vi senare får veta bl.a. innehåller: veronesisk salami …) och vännen kan ses som "värdefulla" vid inträdet till Amerika. Paraplyet har ett naturligt värde, det naturliga värde som en ägodel har, dessutom en ägodel som är av sedd för praktiskt bruk. Ett paraply är ingen minnessak, något nostalgiskt, - som fotografiet av föräldrarna är, som ligger i kofferten …- men en tingest man kan ha användning för vid ett hastigt påkommet slagregn eller liknande. Paraplyet är ändå försumbart i perspektiv av att man nu är invandrare i ett nytt land.

Här väljer alltså *Karl* potentiellt bort både den nye vännen och hela väskan som förutom minnena från Europa även den kan innehålla nyttigheter, viktigare än paraplyet. *Karl* har nu inte väl kommit ned en våning i båten, förrän han märker, att korridoren till närmaste vägen tills hans hytt - <u>där paraplyet är</u> -, är spärrad. Och snart är *Karl Rossmann* vilse i den väldiga båtens inre. Ångaren tycks jättelik i denna vilsekommenhet, och vi finner, att följderna av beslutet, att hämta ett paraply, nu blivit större än anat. Och det skall visa sig, att inför våra ögon öppnas en hel värld, ja vi visas nu - av berättaren - en hel skola i konsten att *inte överblicka* konsekvenser. För övrigt, så kan man se det, att glömma ett paraply, som något, som har ännu ett betydelseskikt (som vi ju alla misstänker.). Glömmandet av paraplyet kan ha en djupare, omedveten innebörd. Varför är det nu nödvändigt att söka upp det? Man kan ju köpa ett nytt, ett

amerikanskt. Detta uppsökande av paraplyet kan alltså få en att misstänka att det handlar om något annat. Paraplyet skyler något annat. Är det en ovilja att lämna skeppet? Så är nu villigheten att söka reda på paraplyet, och beslutet att göra det, ytterligare – för oss - komplicerat av denna – ganska befogade – misstanke: Ty hur i alla sin dar skall vi kunna vara säkra på att Karl verkligen vill lämna båten, alls vill till Amerika ? Och hur skall vi veta om det inte är något ANNAT han glömt, än just paraplyet ? Och hur skall vi veta, om *Karl* själv vet , om det är så, att han vill lämna fartyget, eller om det är något annat han söker än att gå iland med eller utan ett paraply? Har *Karl* i själva verket kommit ihåg något ångestfyllt? Det kan vi inte veta.(Det visar sig senare att glömskan faktiskt var lyckosam så till vida som Karl träffar sin onkel genom den ! Utan glömskan av paraplyet hade Karl kanske aldrig träffat senatorn ?) Vi behöver nu inte sträcka oss så långt att vi säger att paraplyet ”står för” vad *Karl* lämnar. Sin ungdom, sitt tidigare liv. Men själva glömskan – må vara då av bara ett paraply – oroar oss kanske. Varje glömska oroar. Varför glömma just nu, när man skall gå iland i Amerika? Kamraten vid väskan har ingen paraply, men en ”käpp” i handen. Är det någon stor skillnad på bedömningen av Amerika och vädret i Amerika som ligger bakom denna skillnad i utrustning, en skillnad som belyser *Karls* karaktär, - eller har han slentrianmässigt ”utrustats med ett paraply” av sina ”stackars föräldrar”. Och dessutom - alltså – fått med sig en *omsorg om sådana saker*, fått med sig en omsorg som vännen saknar? Denne har – å andra sidan – ju , *de facto*, - av okänd anledning , sin käpp i handen, och denne vän försvinner sedan, försedd med sin praktiska käpp, i det – förmodligen – just praktiska nya landet. Glömskan är ytterst förarglig. Hade nu inte *Karl* vänt om för att hämta paraplyet, så kunde han nu raskt befunnit sig i samma predikament som den nyfunne vännen: iland med den något bagatellartade nackdelen, att vara oskyddad mot regn.

Glömska är alltså ofta ett tecken på något, men den kan inte lätt gripas. Vi kan veta ungefär lika lite om glömskan som vi kan vet något om vädret, - på sikt. Det är svårt att skydda sig

mot glömskan och det är mer glömskan som skyddar oss. Man kan så att säga inte skaffa sig ett paraply mot glömskan. Att det skulle vara mer meningsfullt att söka efter ett paraply mot glömskan än att lämna allt detta därhän, det är osäkert. Att söka det reella paraplyet är att söka hågkomsten. Det kan vara farligt att komma ihåg.

Väl nere i båten, efter att ha bultat på första bästa dörr; *Karl* är vilse : han har ”glömt var han är”, och väl medveten om sin glömska, och glömskans konsekvenser, fattar han snabbt beslutet att det är lika bra att bulta på den ”första” dörren. Alla Kafkas hjältar tar första bästa dörr. De väljer på så sätt det omedelbara, som *automatoner*. Kafkas hjältar, figurer, går sällan förbi en dörr. De öppnar den första.

Så möter *Karl* eldaren (en tysk) och kommer plötsligt ihåg :

”`För guds skull, jag har ju glömt min väska!´-´Var finns den då?´- ”Däruppe på däck, en bekant till mig håller ögonen på den. Bara jag kunde komma ihåg vad han heter. ´Och ur en lönnficka, som hans mor sytt i rockfodret, drog han fram ett visitkort. ´Butterbaum. Franz Butterbaum.´- ´Är ni i stort behov av väskan?´- ´Naturligtvis-´- ´Varför har ni då lämnat den i främmande händer?´- ´Jag glömde mitt paraply härnere och sprang ner för att hämta det och ville inte släpa med mig väskan. Och så kom jag alldeles på villovägar.´-´Ni är ensam? Utan sällskap?´- ´Ja, jag är ensam.´. Jag borde bestämt hålla mig till den där karlen, flög det genom huvudet på Karl, var kan jag väl finna en bättre vän ? /…../. ”[dlxxx]

Här reds saker ut. Främst av den trygge eldaren. Detta märker både vi och *Karl*. *Karl* märker det så tydligt, att han önskar, beslutar sig för att, stanna hos eldaren. Man kan tänka sig att eldaren är en person, som har betydligt svårare att oavsiktligt glömma saker än *Karl*. Redan modern kanske har försett *Karl* med en litet försök till försäkring mot glömska. En lönnficka. Lönnfickan kan han inte glömma. Den är med honom intill hans hjärta. Han kan heller inte glömma bort vem

som har sytt den. Den är till för säkerhet för värdehandlingar. Den kan också, så länge man nu minns dess existens, vara en försäkring för minnen. Senare, av sin amerikanske onkel Jakob, får *Karl* ett skrivbord med lönnfack. Nu har *Karl* insett att han varken har paraply eller väska. Han har blott ett kort med sin bekants namn " Franz Butterbaum". Och mitt i denna insikt – mellan två försvunna ting - befinner vi oss i ett mycket levande "*Nu*" nere i en liten hytt i en ångare, där fartygsdurken fortfarande "skakar av de avstannande motorerna". *Karls* intresse har flyttats ifrån det nya landet, paraplyn och väskan till den man, som ställer så kloka frågor. Eldaren, den nya fadersfiguren, är presenterad. Eldaren kommer fram genom sin redlighet och även genom *Karls* tilltro till honom.

Figuren *Karl* äger två egenskaper i hög grad : 1.) förmåga att glömma. 2.) förmåga känna tilltro.

Så har han en äventyrares två viktigaste egenskaper, om än i något ovanlig form. Förmågan att glömma är viktig för en äventyrare, eftersom denne måste (!) lära sig att lägga saker bakom sig. Glömskan har två sidor: man kan i viss mening inte lägga bakom sig något, som man inte först saknat: upplevt som förlorat. Så måste man vara medveten om , att man glömt ett paraply, för att sedan, eventuellt, *alldeles* glömma bort det, i den meningen att man lägger det bakom sig, som ett "förlorat kapitel". Förmågan att känna tilltro, ja: tillförsikt, är viktig för en äventyrare i så måtto , att en misstänksam människa ju inte alls är beredd att våga ; ett äventyr är något " att våga". Även om ordets ursprung - ordet "äventyr" - enbart innebär "tilldragelse"[dlxxxi], så har vi ändå vanligtvis förknippat ordet med "våghalsighet".[dlxxxii] Och det ligger således i äventyrets natur att man – som agent – måste äga inte bara *tillförsikt* men också *tilltro*, och äventyrets själva väsen är den dialektik som uppstår i spelet mellan tilltro/tillförsikt och lycka/missräkning. Kafkas *Amerika* är något av en äventyrsroman, en stationsroman, där – de små - "äventyren" avlöser varann, oberäkneligt. Vi har – genom incidenten med det glömda paraplyet – fått insikt i att *Karl* är en "riktig" äventyrare.

Ångesten och rädslan är inte hans framträdande sidor. *De finns faktiskt inte alls med*.

Visserligen är det nu så att glömskan inte får överväga hos äventyraren. Han måste vara klar i huvudet och redo att snabbt lägga ihop två och två. En sådan snabbhet och klarhet har också Karl. Han handlar snabbt, och han ångrar sig sällan, och glömmer inte. (Torsten Ekbom anser, att Kafka i *Karl Rossmann* skapat ett porträtt av en alltigenom god människa. Han jämför med *Furst Mysjkin* i Dostojevskijs *Idioten*).

Allt som allt kommer man att konstatera, som ofta gällande Kafkas romaner att minnesdialektiken väger bjärt över till glömskans fördel. Det vilar en lätt amnesi över figurernas psyken.

I detta första kapitel möter *Karl* inte bara eldaren, och kaptenen, andra besättningsmän men också morbrodern, den mäktige och (åtminstone till att börja med) översvallande vänlige senatorn. *Karl* blir med ens priviligierad, och får i nästa kapitel en inblick i det nya landet från den amerikanska överklassens synpunkt. (Det skall senare gå utför för Karl. Han kommer att skåda landet med de djupa klassklyftorna alltmer ur hemlöshetens och fattigdomens nedifrånperspektiv.)

Installerad hos farbror senatorn *Jakob* får *Karl* eget rum, med ett eget skrivbord med 100 fack. Detta skrivbord är amerikanskt, och som sådant måste det vara överdådigt beträffande storlek och tekniska finesser, enligt den gängse bild som vid denna tid finns i Europa. Många har bemödat sig att söka efter det källmaterial som *Amerika* är baserat på beträffande yttre förhållanden. Sen finner man vad Kafka har transformerat detta till, lagt till och därutöver fantiserat. Bilden av skrivbordet är ju intressant såtillvida att den parallelliseras av Kafka med en bild ifrån *Karls* tidigare liv. Så kan man tänka sig att skrivbordet är en drömbild, en bild präglad av den välkända förvrängningen, som Freud pekat på. Efter en del äventyr, mycket små sådana, ombord på båten och hos sin farbror *Jakob*, som hisspojke på hotell kommer *Karl* som inneboende hos *Brunelda* och *Delamarche*. Här skapas nästan

en liten bok i boken. (Så sker ju också i Slottet, där historien med *Barnabas´* familj nästan blir en ”bok i boken”.)

Något märkligt med *Karls* sätt att resonera, ett ganska avancerat vägande av för och emot, är, att detta sätt innehas även av andra personer i romanen: det existerar alltså nästan ingen skillnad i det sätt på vilket *Karl*, överkokerskan, *Robinson* eller senator *Jakob* talar, och detta är också fallet med personernas tal i såväl *Processen* som i *Slottet*. Det är ett och samma tonfall hos samtliga (!) figurer.

Detta sätt att negligera en möjlighet till karaktärisering genom idiolekt, stil, dialekt o.s.v. i talet har Kafka – som ovan nämnts - gemensamt med Dostojevskij. Denne låter, som Bachtin påpekat,[dlxxxiii] alla människor (åtminstone skenbart) tala på samma sätt, på ett övre plan. Nu kan man säkerligen hos Kafka hänföra detta fenomen till det som jag betraktar som ett faktum: att berättelserna utspelar sig i en ”tredje sfär” i samspelet mellan det medvetna och omedvetna hos en och samma individ. Här lockas man så in i den intrikata frågeställningen, genom bl.a. just detta grepp: ”Vem är det som talar?

"Tekniken märks mest hos dem
som inte behärskar den."

(Leo Trotskij)[dlxxxiv]

Karl Rossmann har ju hamnat på samhällets botten, och identifierar sig i denna skildring därför med andra amerikaner som befinner sig där: de svarta. Hur människan kommer bort i byråkratin, utlämnas åt godtycket åt en mellanchef, detta har Kafka redan tidigare i romanen varit inne på. I beskrivningen av kanslierna på kapplöpningsbanan kan man ana en Karl Krausk kritik samhället , en pendang till Robert Musils ”Kakanien”,[dlxxxv] den österiska dubbelmonarkins

väldiga byråkrati, full av ”Tintenscheisserei”, o.s.v. Så kommer Kafka att mitt i en skildring som tycks späckad med gammaltestamentliga illusioner att väva in en svidande civilisationskritik (kritik av liberalismen) i sin ”amerikanska roman”. En kritik av nära nog detta slag återkommer ju i *Processen* och i *Slottet*, där *mellancheferna* är legio, och deras makt outgrundlig i omfång och genes. Som vi skall se kan man nog med fördel iaktta Kafkas större verk ur den synvinkeln, att det handlar om en blandning av genrer, kanske en bortblandning, och en blandning ur vilken en ny genre – mitt i historiska tillfälligheter – stiger upp. Man kan i evighet kommentera dessa enskildheter, de genremässiga och motiviska, och det är intressant att låta sig själv förvillas av det spel, den ”lek”, som Kafka här ägnar sig åt, blott man återtar kommandot och tar sig samman till att samla sina intryck inom ett distinkt ramverk gällande huvudutsagorna, huvudeffekten: det specifikt kafkaartade, eller det specifika för vart och ett av Kafkas verk. (När det gäller litteratur måste man – av princip – se vart verk, varje novell, varje roman – som ett fristående verk, ett helt.). Det man hotas av är att förirra sig i tematiska undersökningar, att ägna sig åt detaljer i stället för helhet. Ty det finns en oändlig mängd samband i Kafkas verk, och dem kan man påvisa , och på olika sätt (essäistiskt eller ”vetenskapligt”) ordna och (klassificera och) kommentera och jämföra med olika externa fenomen i verklighet eller fiktion. Detta är ganska lätt att göra, men jag ser det framför allt som en fara, ty man gör därmed faktiskt bilden otydlig, (”*blurring the picture*”), med sina parallellismer och man hamnar på avvägar, onyttiga avvägar som inte leder något närmare en meningsfull reception, en personlig förståelse. Man har inte hur mycket tid som helst att ägna åt att jämföra delar; viktigare är att söka reda på de determinerande (!) detaljerna och att alltid ha överblick, när man skriver om Kafka.

Karl Rossmann bor hos sina bekanta, fransmannen *Delamarche* och f.d. dansösen *Brunelda* [dlxxxvi] Detta kapitel i Amerika är mycket omfångsrikt, som en liten roman i romanen, och det var förmodligen med detta kapitel som Kafka insåg att

romanen gled honom ur händerna. (Kapitlen i *Amerika* är överhuvudtaget omfångsrika. De är som hela noveller.) *Karls* irrande – ty det är hela tiden ett sådant - kan i princip fortsätta i oändlighet: han är bara sexton år, och inget tycks förresten egentligen hända!

I *Bruneldas* och *Delamarches* våning (det är hennes lilla enrummare, i hyreskasernens översta etage - det är hon som har pengarna …) utspelas inga större äventyr. *Brunelda* och *Delamarche* sover på en klädhög, *Robinson* och Karl tvingas sova ute på balkongen i förstaden i den varma sommarnatten, där de tidigare på kvällen har beskådat ett valmöte nedanför sig på gatan. (I kapitel 2. har vi tidigare sett en byggnadsarbetarestrejk.). *Karl* blir då och då ganska så illa misshandlad av *Delamarche*, denne självsvåldige man, som vill att Karl skall vara parets nye betjänt efter *Robinson*, som tycks ha blivit sjuk av arbetet med att serva det egendomliga paret, och av sin alkoholism. *Karl* blir misshandlad, inte bara av *Delamarche*. Totalt sett råkar *Karl* illa ut, blir utskälld, förolämpad, trängd, fasthållen, slagen, utnyttjad vid en mängd tillfällen. Det är förvånansvärt hur Kafkas hjältar (inte bara *Karl*, utan även *Josef K.* och lantmätare *K.*) hamnar i situationer, där andra människor gör dem illa, och ofta har inte dessa Kafkas hjältar mycket att sätta emot. Och är det inte så att hjältarna rentav söker smärtan, förolämpningen? *Karl* råkar ut för kvinnor som plågar honom, fysiskt. *Klara* och *Brunelda*. Det brister - för ett ögonblick i *Pollunderkapitlet* - för *Karl*:

> ” ” Jag kan ju ingenting.” sade Karl sedan han slutat sången, och med tårar i ögonen såg han på Klara.” [dlxxxvii]

Karl går ut på balkongen ensam vid ett tillfälle hos *Brunelda*, och träffar där läkarstudenten *Mendel*. *Karl* trivs på balkongen. (Han vantrivs inte.). Han är där undkommande alla krav, är ingenting (….) . Kafkas hjältar är ofta trängda, får nöja sig med trånga utrymmen, kanske en halv säng, en liten stol o.s.v., och nu … en balkong. (Kafka beskriver ofta

balkonger. Människor vistas på dessa, och det är som om de drar sig undan sitt liv ut på dessa. På balkonger finns sällan klocka, där är som ett undantagstillstånd.). Men *Karl* är i denna kravlöshet fri och kan skäligen lättad undan de tyranniserande B. och D. samtala med studenten på balkongen intill, denne som sitter och studerar till läkare.:

”Det var en helt annan värld som han nu inandades.”[dlxxxviii]

När *Karl* ser studenten börjar han tänka tillbaka på sina egna skolår i hemlandet.Tillbakablicken är en ganska vacker bild, men en mycket sval. *Karl* har inga djupa känslor för sina föräldrar, tycks det, hur mycket han än värnar om sitt gamla fotografi. Hans förhållande till den läkarstuderande studenten är gott. ”En helt annan värld.” Här har vi en transcendens (?), eller ett förebådande av det som sedan händer, när Karl i det s.k. *Naturteaterkapitlet* erbjuds en helt annan tillvaro än betjäntens hos *Brunelda*. Balkongen – den tillfälliga utanförställningen - är ett *interregnum*. Balkongen är pausen, fristen. Fristen, *asylen*, är vanligt förekommande hos Kafka. Detta är så mycket mer märkligt som alla hjältarna egentligen är skäligen fattiga på visioner och mål mitt i liberalismens eldorado. Livet som en asyl.

På balkongen är han visserligen nu utträngd, men här en frist i så måtto att här ingenting alls krävs. Balkongen är ansvarsfrihetens plats. Balkongen är en konstruktion som inte leder nånstans. Den hänger utanpå ett hus, och är just bara en andhämtningspaus. Ett helt liv, levt på en balkong,[dlxxxix] skimrar här förbi som en absurd vision.(Fr. Beissner menar att det hos Kafka finns endast ett tema, en enda underliggande ton: den misslyckade ankomsten eller förfelade målet. [dxc])

Här kan man kanske stanna upp och betrakta den egenartadhet som *Karl Rossmann* utgör i förhållande till *Josef K.* och lantmätare *K.* . *Karl Rossmann* är en helt ung man, nästan ett barn, och ändå tycks denne inte vare inriktad på framtiden, inte planera, inte önska sig något – och han befinner sig dessutom i ”möjligheternas land”, frihetens ort på jorden,

mitt i liberalismen – som vi nyss sagt – i Amerika. Annorlunda är det ju med den 30-årige *Josef K.* och lantmätaren, som är högst angelägen om sin framtid, och i varje ögonblick ser efter nya möjligheter. *Karl Rossmann* tycks i detta avseende befriad, utestängd från, en lust att se in i framtiden, patologisk (?) knuten till nuet, helt absorberad av det som är där och då. Har han riktigt fattat vad som hänt honom? Förstår han? Vad är det för medvetenhetsgrad hos denne godhjärtade pojke?

Är det inte ur ett grodperspektiv som *Karl* – och andra kafkahjältar - betraktar allting? Ty han både betraktar, noterar och reflekterar mycket, men ofta mycket omständligt kring detaljer. *Karl* gör aldrig upp en rejäl plan över sina mål i Amerika. Hans planläggning är kortfristig. (Även Kafkas egen planläggning för romanen visar sig succesivt som obefintlig. Han tycks söka skriva som det faller honom in. Och han förlyfter sig – som han säger. Han misslyckas med sin roman, anser han, och den blir aldrig klar. Han skriver sig aldrig riktigt in i historien. Men … utgiven blir historien ändå, av Brod.

Kanske bars han i skrivandet upp av ett absurt hopp, hopp om en räddning *genom det absurda*. Enligt dem *Kierkegaardska* tanken att räddningen, frälsningen, alltid måste komma så… , men bara …. om man tror det/vill det. I *kraft av det absurda*.[dxci]

Karl anländer i det nuvarande slutkapitlet i romanen till rekryterings-platsen för *Naturteatern i Oklahoma* , som är ofantlig, nästan "skenbar" på äkta teatervis, med … Salvador Dali-liknande [dxcii] teaterpodier, med flickor, utklädda i vita klänningar till änglar, stående på podierna, där blåsande på trumpeter.

Det är som det där vore en skog av podier, och en ofantlig orkester, visserligen ett provisorium till orkester, eftersom *Karl* blir irriterad, och lånar en trumpet i det han säger till en ” ängel " ! Han träffar *Fanny* som ängel. Han känner henne sen förut. Troligen har han träffat henne på en bordell i staden Ramses.

Karl menar: " Ni blåser ju så dåligt allihop.", och visar själv hur det skall låta. Nu är väl detta ett löjligt och naivt missförstånd av *Karl*: det *handlar inte alls om* att blåsa bra….. Själva rekryteringsplatsen är dock eg. en kapplöpningsbana med bookmakerbås omgjorda till antagningskanslier för sökande med olika bakgrund o. ursprung. Det fanns här massor av kanslier vid kapplöpningsbanan. Det finns faktiskt en exakt siffra, (mycket egendomligt…..): ängeln *Fanny* - som han tog trumpeten ifrån -, säger, att de är 200 stycken till antalet. Denna uppgift står i sin exakthet egenartad ställd gentemot en oöverskådlighet man kan extrapolera från de uppgifter som i övrigt kommer fram...... successivt: *Karl* blir, efter att ha sagt sig vara ingenjör, i tur och ordning skickad till *Kansliet för ingenjörer*, så till *Kansliet för folk med teknisk utbildning*, sedan *till Kansliet för förutvarande mellanskoleelever* och till sist till *Kansliet for europeiska mellanskoleelever*. Organisationen tycks ju märkligt oformlig,(grotesk) o. siffran 200 verkar som om ängeln s.a.s."tagit den ur luften". Vi har här en allmänmänsklig (?) aning om oändlighet, sådan som vi tycker att den också skildras i *Processen*, där det inte är någon ända på instanser.. (Tidigare i *Amerika* finns flera beskrivningar av detta kalejdoskopiska slag , där siffror spelar in : Farbrorn har ”tio kontor”, Hotell Occidental har ett stort antal hissar. Den större "rymden" motsvaras faktiskt av en tilltagande fräckhet hos huvudpersonen/figuren, som inte bara vågar spela trumpet, men också - mitt i alltihop - vågar hitta på ett nytt namn åt sig, som på pin kiv ? "*Negro*".)

”Det var en bod längst ute, inte bara mindre utan också lägre än alla andra. ”[dxciii]

Detta är alltså *Kansliet för europeiska mellanskoleelever*. Han blir införd i rullorna som " Negro, teknisk arbetare”. Det blir ett väldigt rabalder angående namnet, men Karl tycker för sig själv att det kan räcka med det namn som han " haft som tilltalsnamn på sina senaste platser: ”Negro"". (En viss ironi över USA dväljs här.) Så är Karl

tillbaka i en position som är vanlig för honom, och som han söker undslippa, den, att VARA ILLA TRÄNGD. Utsatt. (”en bod längst ute”). Att egentligen vara utan framtid, utan vara i existensen.

Uppmålandet, som är mycket originellt, av bilden av landet sker enligt en speciell – generell - princip, (!!) som förklaras kort i följande lilla avsnitt om bildspråk.

> ”Det bästa hantverket lämnar alltid luckor och
> hål I poetens verk, så att någonting, som
> inte finns I dikten kan krypa, kravla, blixtra
> eller dundra in.”
>
> (Dylan Thomas) [dxciv]

Vad gäller Kafkas bildspråk, så är det här lämpligt att tänka på den allmänna ”regel”, som gäller för berättande och bildspråk. Vi kan kalla den regel för ”Där inget annat utsäges”-regeln. Förkortat: DIAU-regeln. (min terminol.). Den innebär följande – till synes självklara:

Vanligt berättande utgår ifrån *regel No. ett* [1]: *förståelse av omvärlden utifrån hjälten och hjälten utifrån omvärlden,* såsom ett (dialogiskt) växelspel.

Regel No. två [2] , för berättande, lyder: Där inget annat utsäges (DIAU) förflyter händelseförloppen normalt. ---- Allt berättande följer normalt denna regel. Man kan citera ur vilket berättande verk som helst, och ur deras beskrivningar av världen dra samma slutsats. (DIAU). Det man avstår från att explicit redogöra för i omgivningen kring en romans hjälte , det förutsätts alltså stå i samklang med det, som explicit faktiskt sagts, och med det som är normalt i det samhälle, den tid och den miljö , som det refereras till eller det måste antas att den refereras till. Kafka bryter mot DIAU, regel [2]. *Däremot håller han sig alltid till regel* [1].

Ett bra exempel på bygge av en bildvärld inom romanen - i Kafkas fall - , som AVVIKER från DIAU, är onekligen det s.k.

Naturteaterkapitlet i *Amerika*. Detta långa avslutningskapitel - i den nuvarande versionen av *Amerika* - är skrivet långt efter det första kapitlet, och har en annan karaktär än början [dxcv]och man ser här mer utmejslade "kafka-grepp". Tonen är en annan, inte så lekfull.

Karl Rossmann har här – efter att ha följt rådet från affischer: ”Auf nach Clayton!” (lite av frälsningsrörelse över det hela) - alltså äntligen nått så långt som till antagningsområdet för anställning i *Den Stora Oklahoma-naturteatern*. Denna antagningsplats är provisoriskt inrättad på en hästkapplöpningsbana. Man inser /tror att denna bana är så stor som en hästkapplöpningsbana normalt är. Man kan ana, att den är något avlägset belägen, i någon mellanamerikansk halvöken. Kafka hade relativt – ja, mycket - begränsade kunskaper om Amerika, som land, - (något á la Karl May, den bl.a. av Hitler beundrade tyske indianboksförfattaren, som aldrig satt sin fot där). Kafka hade dock en släkting i Amerika, samt läste ju alla möjliga böcker och tidskrifter, allt han kom åt, - ofta – men inte alltid - i den lättare genren, som biografier och sådant. Han insisterade dock på, att det han beskrev var "det moderna Amerika".[dxcvi]

Antagningen till Naturteatern (som påminner något om antagningen till krigstjänst - kapitlet skrevs år 1914…) går till så att man, via en man som sorterar folk, förhör sig om deras bakgrund och utbildning. Allt efter de svar han får så sänds var och en av de ansökande till olika "bås", där det finns skyltar för olika kategorier människor. Så finns alltså t.ex. ett bås för "Europeiska mellanskoleelever." och ett annat för "Europeiska mellanskoleelever med viss lägre teknisk utbildning".

Om man då betänker *vidden* av (potensen i) denna kategorisering,[dxcvii] så växer antalet bås, och därigenom hela arenan utöver den vanliga storleken på arenor. (Jfr. Hotell Occidental, med dess mängd hissar och hisspojkar.). Vi befinner oss i en oöverskådlighet, där det samtidigt händer ganska små, triviala ting, som t.ex. dispyten om *Karls* för registratorn uppgivna namn, "Negro", o.s.v.

"Bilderna är ju bra. Men resten är hemlighetsmakeri. Rena ofoget. Sånt måste man lämna åt sidan. Med djupsinne kommer man inte framåt. Djupsinne är en dimension för sig, just djup - där med andra ord inte ett dyft kommer i dagen."

(Bertolt Brecht om Kafka)[dxcviii]

Bara i utnyttjandet av vad jag kallar DIAU till att först lura läsaren att först tro, att "allt är som vanligt", för att sedan bryta denna bild (som i drömmens "förtätning", fast omvänt.....),- inte ovanligt i uppbyggandet av ett skräckfilmsscenario/intrig á la Stephen King - kan Kafka skapa en av de "sjösjukekänslor" , som han uppenbarligen finner ett nöje i att skapa för oss, inte utan bestämt syfte, - tror vi. Nu anser T. Ekbom, med W. Rieck, m.fl. att *Karl Rossmann* ….. är död i detta kapitel. Jag kan inte ansluta mig till den. Att Kafka skulle ha skrivit en himmelsskildring , är under inga omständigheter alls likt denne man.[dxcix] Det är på något distinkt sätt ovidkommande om *Karl Rossmann* ”lever” eller ej, i en fiktion som denna. *Vad skulle det nu förklara (!) om vi säger att han är död, i hela boken,* eller i bara sista kapitlet, eller inte alls död ? Man ser lätt, att det gör vare sig från eller till. (Vilken som helst annan romanhjälte hos vilken som helst annan författare kan vi icke lika gärna förklara död, utan att det berör oss ?) .Om man framkastar en sådan teori , så bör man se till att den på något sätt har någon konsekvens, eventuellt av något hittills av andra kommentatorer försummat.

En känsla man kan få vid läsningen av *Amerika* är, att Kafka tar på sig rollen som skyddsängel och mild plågoande åt sin *Karl Rossmann*, och storligen trivs med det....... (Samtidigt, - i en annan del av världen… - är det ingen som tar hand om FK.).

Angående bildspråket, så kan man i förbifarten nämna att Kafka ett slag sysslade mycket med teckning, blev mycket beundrad för sin stil, och att man ansåg att den liknade Paul Klees. [dc]Klee arbetade ju i många fall med en geometrisk stil

som den som Kafka använder. Kafka arbetar dock mer perspektiviskt och med förskjutningar. Mycket av det tecknade materialet är ännu - i skrivande stund - opublicerat. Men de teckningar vi ha , visar på ett originellt fritt perspektiv, och en geometrisk fantasi, samt ett frimodigt förhållande till bild över huvud taget. (Nu är det många som ansett att Kafkas litterära bildspråk liknar Paul Klees bildspråk. Och att vi här har att göra med en form av utsökt expressionism. Och sant är att Kafka var inspirerad av dem, som kom att kallas expressionister.[dci] Han antecknade ibland korta iakttagelser – FK var ju en stor iakttagare av mänskligt beteende, kopplande psykologi med gestik o.s.v. – och mycket i dagböckerna – och breven - är sådana formuleringar som gott kan kallas ”expressionistiska bilder”. Att man nu i samband med Kafka möter termen ”expressionism” beror ju på att FKs text givit ett sådant intryck hos många läsare. Nu är Kafkas formspråk ändå – om man ser till det omedelbara yttre – vitt skilt från det typiskt expressionistiska, varför man här måste se det som något medelbart, en subtil expressionism – om man vill behålla termen. Att detta intryck av en stegrad förnimmelse av enskilda ting, ofta i bjärt kontrast till allt övrigt (ergo: ett ensamt ting, ofta något förfrämligat), framkommer är en funktion av den egenartade grundstrukturen, där *Subjekt*- och *Objekt*-former är ställda mot varann i sträng kontrast och omvärlden på ett tvetydigt (oblikt, ekivokt, ironiskt) sätt alluderar till den freudianska drömsymboliken. Ett ytterligare drag som Kafka har gemensamt med den koncentrerade esteten Paul Klee formmässigt är ju den stora exaktheten, tydligheten i det yttre föreställandet. De äger båda en klarhet och virtuositet i den yttre formen, Klees kanske byggd på dennes nedärvda, gedigna musikalitet.)

Vi möter hos Kafka det tidstypiska, - genom hans eleganta speciella teknik - som också framträdde i expressionismen,: *Entfremdung*, ”förfrämligande”: Man tänker här kanske också på den ryske teoretikern, narratologen Viktor Sklovskij och dennes resonemang kring Leo Tolstoys stil: ”Hos Tolstoy består ”främmandegöringsbegreppet” däri att han inte kallar

föremålet vid dess namn utan beskriver det som om han såg det för första gången och vidare att han skildrar en händelse som om den inträffade för första gången; vid beskrivningen av företeelsen använder han därvid inte de benämningar som vanligen ges dess delar utan benämningar som används för motsvarande delar hos andra företeelser.”;-----;” Saker som man varseblivit ett flertal gånger börjar man snart nog varsebli genom igenkännande: saken befinner sig framför oss, vi vet om den, men vi ser den inte. Därför kan vi inget säga om den.” [dcii]

”Karl såg i ett gathörn ett plakat med följande text: " På kapplöpningsbanan i Clayton anställes idag från klockan sex om morgonen och till midnatt personal för teatern i Oklahoma ! Den stora teatern i Oklahoma kallar er ! Den kallar bara idag, bara en gång ! Den som nu försummar tillfället, försummar det för alltid ! Den som tänker på sin framtid är vår man ! Alla är välkomna ! Den som vill bli artist anmäle sig ! Vi är den teater som alla har användning för, var på sin ort ! Den som beslutar sig för oss gratulerar vi nu genast ! Men skynda er så ni kan bli mottagen före midnatt ! Klockan tolv stänger vi överallt och sen öppnas det inte mer ! Förbannad den som inte tror på oss ! Iväg till Clayton !" (*A.* s.214f.)

I originalmanuset inleds detta avsnitt – på sant (typiskt) Kafka-vis - med ordet ”plötsligt”.(”Plötsligt såg Karl ….”.). Ifrån den tröstlösa, förnedrande tillvaron hos den hänsynslösa *Brunelda* kastas vi bildlikt och bokstavligt talat ut på gatan, och möter där – på gatan – en värvning. Många har betraktat denna beskrivning av ”den stora teatern” som en slags paradisskildring.[dciii] Skildringen har många drag gemensamma med övriga skildringar i *Amerika*. Men den äger också – i kraft av vad för figurer som framträder – en karaktär symbolisk skildring, samt av färgglad satir, som är mer tvingande än vad de tidigare partierna erbjuder.

”*Amerika* har en märkvärdig prägel
av på en gång framtidskontinent och
drömlikt övergångsland till evigheten.”

(A. Lundkvist)

Tonfallet på plakaten är av typen ”frälsningsaffisch”. Så blir också denna skildring, nära nog helt pastischartad. Berömd är sedan skildringen av uttagningsprocessen till teatern där den bildmässiga framställning är mästerligt utförd, och vi ser framför oss (måhända) ett landskap, som påminner om en målning av en italienske futurist (!) som Giorgio de Chirico.

19. SLOTTET.

"Det var sena kvällen när K. anlände. Byn låg i djup snö. Av slottsberget syntes ingenting, det var höljt i dimma och mörker och inte ens den svagaste ljusstrimma kom från det stora slottet. På träbron som förde in till byn från landsvägen blev K. stående en lång stund och såg upp mot den skenbara tomheten."

(Slottet) [dciv]

”Den skenbara tomheten.” Här är alltså frågan om, vad som är verkligt eller sken. Tomheten är skenbar. Och *denna* betraktar *K.* en *lång stund* ! Hos Kafka intar ”det skenbara” ofta en viktig plats. Det ställs givetvis mot något konkret annat, men är också en mer allmän påminnelse om att allt inte är vad det synes vara. Särskilt i fallet : denna text. Samtidigt pekar det på sig självt, såsom (!) skenbarhet. (Allt (!) är inte sken ju , när det i en kontext påstås, att något är skenbart.). Det förefaller alltså väsentligt för Kafka att framhålla det skenbaras betydelse för hjälten, och det skenbaras betydelse i största allmänhet. Att tomheten är skenbar innebär inte att inte *den skenbara tomheten* existerar, som tomhet – för lantmätare K.. (Enligt Brentano är alla upplevelser lika verkliga.). Skenbarheten är en av många illusioner. Detta

understryks med lätt hand av Kafka här, med ironi , vettande åt flera håll.

På detta sätt - i början på *Slottet* - antyder Kafka också, med lika lätt hand, men ändå helt tydligt, sitt naturliga förhållande till *det Verkliga*, sin ”filosofiska” skepsis, på ett gäckande sätt. Samtidigt blir vi här orienterade om , att vi - som vanligt hos Kafka - har en *allvetande* berättare. En som tycks (!) ha en föreställning om både tomheten själv, och till lantmätarens förhållande till vad han faktiskt … inte ser. Vad är då känt för berättaren ? Och om denne vet allt, innebär det att han berättar allt?

Vi kan säga att vi här har *ett spel med en norm*. Innan vi bryter mot normen har vi inte känt den så noga. Först genom *normbrottet* blir vi bekanta med den. Kanske är det dock mer komplicerat i Kafkas fall, än det brukar vara, då han bryter mot ett par, tre normer samtidigt, som det tycks.

Ofta spelar Kafka med dialektiska motsatser: om något beskrivs som mycket svårt, så kan man ofta se det följas av upplysningen: ”/…./ men egentligen mycket lätt”. Sådana upplysningar får man rikligt av i t.ex. *Slottet*.

Här söker nu en nyanställd lantmätare (*K*.) sin arbetsgivare för att få närmare besked och – verkligen - få anställning.

Figurerna, som figurer i den *manifesta berättelsen* , i Kafkas centrala texter är i olika situationer, maktmässigt, och just den situationen (aspekten) av över- /underordning accentueras ofta av Kafka. I *Slottet* K. versus slottet, men också K. versus två honom underställda :om två anställda. Huvudpersonerna, (hjältarna) hos Kafka är ofta anställda på ett kontor, de lever i en stat , där makten tycks i hög grad ligga i förvaltningen. Makten är delegerad. Vi vet inte om de lever i en demokrati. Man har några slags allmänna medborgerliga rättigheter. I *Amerika* kommer *Karl Rossmann* med sin ångare över Atlanten till en sådan demokrati, en sådan av rent marknadsliberal typ, utan synbara sociala skyddsnät. *Karl* kommer som invandrare, och har eg. inga rättigheter alls. I

Slottet kommer en K. till en stat, som synes vara av en gammal feodal karaktär, styrd av en greve.

Det udda med *lantmätare K.* är att denne faktiskt har en viss makt i enlighet med det faktum att han - vad vi nu tror - har fått en anställning av denna stat. Han är – i kraft av att han har fått ett löfte – den som står över – i maktmässigt hänseende – löftesgivaren, (grevens förvaltning), och kan med obestridlig rätt – om nu *K.* verkligen fått anställningspapper – hävda denna rätt. [dcv]*K.* har däremot – givetvis – inte formell rätt att få träffa *Greven*. Han har alltså rätten till sitt ämbete, som lantmätare. Även om man tolkar metaforiskt förblir här en skillnad. Om man skulle bortse från den makroform jag skisserat, så finns det den skillnaden att man kan se – i någon slags tolkning - lantmätare *K.* såsom en människa som fått ett löfte *i livet*. Kanske kunde man t.o.m. säga att han fått löfte *om ett liv*. Några sådana löften existerar inte i *Processen*, *Förvandlingen* eller *Amerika*. Där har huvudpersonerna inget sådant att stödja sig mot, i sina resonemang. I *Slottet* åberopar sig *K.* hela tiden , med en otrolig envishet, på sin rättighet (rätt) och … sin makt. (Vad *Josef K.* – nödtvunget – gör i *Processen*, när han hela tiden kräver besked om vad det är fråga om, det är att bekräfta och åter bekräfta makten och rätten, men hos någon annan.)

Vi får lätt intryck av att *Slottet* behandlar något liknande som ”Det gamla spelet om Envar”. Z. Smith inleder en essä med orden : ” Kafka. Everyman.”. [dcvi] Men lantmätaren förvägras ett möte. Han söker ringa i telefon.

"När får jag träffa greven?", "Aldrig.", blev svaret." Okey." (ty.: *Gut*.), sa K., och lade på luren.”[dcvii]

Detta ”Okey” är ju inte bara en underdrift. Det utvecklas också till, eller förebådar, ett stycke dramatisk – eller som det också kommit att kallas : ”romantisk” - ironi. [dcviii]

Sedan ..... börjar han – omedelbart - …. söka på allvar….:

Romanen tycks brett anlagd, och har av många – t.ex. Brod i *Franz Kafkas Glauben und Lehre* - tolkats religiöst. [dcix] K. kommer romanen igenom att söka slottsbyggnaden och greven,

och vi vet inte om Kafka någonsin i sin fantasi lät sin hjälte träffa greven. Antydningsvis skall FK ha sagt, att *K*. dör i byn, utan att ha nått detta mål. *Slottet* har för de flesta framför allt fått stå som en ”sökarroman”, där man, genom att ge verket en vid symbolisk tolkningsradie, i gemen givit boken karaktären av en bok där en människa söker ”meningen”, ”sanningen”. Vad K. öppet söker är ju – som sagt - helt enkelt anställningen och sin rätt. Varför *K*. envisas med att träffa greven – greve *West*-*West* - kan man fråga sig. Men greven är ju högsta instans, och om de lägre (*Klamm, Bürgel, Schwartzer et consortes*) inte sköter sig, så måste han – tydligen – söka den högsta.

"Såsom det sägs åt människan i Guds lag, skulle hon, som en gång drivits ut i landsflykten, i sin förlamning och kalla okänslighet inte kunna fatta vad hon hörde. Det är därför som det gudomliga ordet når den förlamade och kalla själen genom gåtfulla tecken. På ett hemlighetsfullt sätt, genom förmedling av ting som hon känner, låter det henne känna den kärlek som hon inte känner. För själen, som befinner sig långt borta från Gud, är sålunda allegorin ett slags hissverk, varmed den lyfts upp till Gud. I den allegoriska framställningsformen ingår gåtfulla uttryck. I dem känner människan igen något som är välbekant för henne, men samtidigt lär hon sig genom dem att förstå något som är henne obekant; med hjälp av jordiska ord förs hon bort från jorden Därigenom att hon inte låter sig förskräckas av det kända, lär hon känna något som tillhör det okända."

Detta utmärkta avsnitt om allegorin som genre-medel handlar …… inte alls om *Slottet*, men gud. Det är ur … *Höga Visan* (i GT) (”Sångernas sång”.) och är författat av *Pater ecclesias* Gregorius den store (540-604), (*Commentaire sur Le Cantique de Cantiques* (1984).). Men orden om allegorin som hissverk kan man utan vidare använda än idag, ty de utgör en förträfflig bild av allegorins verkningssätt.

(Begreppet "allegori" kommer för övrigt från lat. *allegoría*, som härstammar från gr. *agoreuein*, (att tala offentligt, på torget (agoran)) + allas , som innebär att tala om något annat med ord, som alltså inte är de … egentliga.)

”Lantmätarens slutliga försök är att återfå Gud genom att negera honom, att erkänna honom, inte genom våra kategorier godhet och skönhet , men bakom dennes likgiltighets tomma och hemska ansikten , dennes orättvisa, och hat. Den främling som ber Slottet att antaga honom är vid slutet av sin resa en smula mer främmande, eftersom han denna gång är otrogen mot sig själv, överger moral, logik och intellektuella sanningar för att försöka komma in, rik enbart i sitt dåraktiga hopp, i den gudomliga nådens öken.”

(A. Camus)[dcx]

” Det ´religiösa´ som så många menar sig finna i Slottet, kan väl finnas där, men som oförlöst och obegriplig längtan till ovan.”

(E. Canetti) [dcxi]

För att tolka *Slottet* religiöst, (Jfr. mitt kapitel om Symbol, allegori, o.s.v.) - som Brod och Camus t.ex., så måste man ju tolka hela berättelsen just allegoriskt, just i enlighet med det sätt på vilket (den helige) Gregorius läser- och påbjuder läsning av - *Höga Visan*.. (Jfr. här åter det sätt på vilket M. Blanchot leker med allegorin i *Aminadab*.)

Allegoriskt så kommer man aldrig till Gud i *Slottet*. I stället går man vilse i gränderna, och kommer i långa meningslösa samtal med människor, som i många fall icke är särskilt hjälpsamma, - de är ofta snarare misstänksamma eller undflyende. Det blir inte särskilt klart varför *K*. aldrig nånsin når fram, varför allegorin onekligen misslyckas. Allegorin lever i vanliga fall på sin klarhet. Nu skulle det ju inte vara *Höga*

Visan, i GT, som man skulle jämföra *Slottet* med av de gammaltestamentliga böckerna, (inte heller *Toran*, som ju slutar i och med *Mose* död, och K. har inte mycket gemensamt med *Moses*.). Snarare kan man jämföra Slottet med den lilla boken *Jona*, om den man, *Jona*, som rymmer, (från sig själv?), stiger ombord på ett skepp i Levanten för att segla ända till - nuvarande - Cadiz,[dcxii] men ju aldrig kommer fram till denna ort. Skillnaden mellan tematiken i *Jonas bok* och *Slottet* är ju ändå avsevärd.

Men vi drar ändå en parallell ”i allegorins tecken” till *Jona* : Ty i denna bok blir besättningen på fartyget misstänksamma mot *Jona*, som de uppfattar att *Jona* drar olycka och storm över dem, och - såvitt jag minns - kastar de honom överbord, och först i valfiskens buk ångrar sig *Jona*, och erkänner (komiskt nog både nödtvunget och insiktsfullt …) sin flykt från sig själv, (eller från *Jehova*) och räddas så småningom efter kval och ånger (!) av *GTs* gud – den Judiske guden (vanligen en straffande) , till en plats, utspottad ,uppspottad ,troligen nånstans i nuvarande Algeriet. Färden till Cadiz var egentligen ingen önskan om att komma till Cadiz, men ett försök att fly, och att fly från sig själv (här: från *Jahve* och sin själ.). Brod jämför FKs författarskap med *Jobs* bok.

Det förekommer bland FKs papper ett par översiktsplaner för romanerna. Det finns dock inga anteckningar i anslutning till dessa , med funderingar/förklaringar till struktureringen.

Enligt ett utkast från FK [dcxiii], så skulle *Slottet* ha följande – breda – form : *Ankomst* - *Scen med Schwartzer* - *Med värden* – *Vägen till Slottet* - *Med läraren* – *Trötthet* - *Hos Lasemann* - *På gatan* – *Hos Gerstäcker* – *Hjälparna* - *//* <u>*mellanrum*</u> *//*- *Med hjälparna i världshuset*- *Telefonsamtal med slottet* - *Barnabas* - *Brevet*- *Överläggning* - *Åter i värdshuset* - *Samtal med Banabas* - *Iväg tills. med Barnabas* - *Tankar på hembygden* - *Hos Barnabas´ familj* - *På väg med Olga till Slottet (”Slottet” överstruket) herresätet (Herrenhof).* Några ytterligare anteckningar om romanens makroform finns inte, med undantag av ytterligare ett schema, där t.ex. ”Tankar på

hembygden” saknas liksom vad som synes vara nuvarande slutkapitel, d.v.s. på väg med *Olga* till herresätet. ----- Så är vi ganska okunniga om hur FK hade tänkt sig större delen av *Slottet*, - även om tankar om detta tycks ha funnits. Brod har meddelat ang. *Slottet*:

”Något avslutande kapitel har Kafka inte skrivit. Dock har han på frågan , hur romanen skulle sluta, berättat att den föregivne lantmätaren åtminstone delvis når sitt mål. Han ger aldrig upp, men dör av utmattning. Runt om hans dödsbädd församlar sig byborna och från Slottet kommer meddelandet att K. visserligen inte har några rätteliga krav på att få bo i byn men att man med hänsyn till vissa biomständigheter tillåter denne att leva och arbeta här.” [dcxiv]

Slottet, Kafkas mest omfattande manus, har – som den föreligger nu - 20 kapitel (inkl. en del fragment. Då blir det 25.) i den s.k. kritiska utgåvan [dcxv]. Denna bok skulle – om den blivit klar… – blivit en ganska ordentlig lunta.

Kafkas mål – det kan man nog vara säker på – var att skriva en roman, som var av en perfekt avrundad form, en roman som bar hela sitt innehåll (som alls inte behövde vara särskilt konkret) som av inre nödvändighet, som utvecklat organiskt ur de förutsättningar som presenterades i de inledande partierna (de första sidorna). I det första kapitlet i *Slottet* finner vi – måhända - dessa förutsättningar, på vilka nu Kafka hoppades kunna forma en …. fulländad roman, efter alla dessa år av misslyckanden med detta. Vi vet inte varför han släppte färdigställandet av *Processen*, men vi har ovan framfört gissningar. Han var nu, 1922, vid arbetet med *Slottet*, en rätt driven författare, och vi kan förutsätta att han var ganska medveten om vad han gjorde, och att arbetet fördes med den vanliga koncentrationen, med vanlig metod (i halvtrance) och ibland med inspiratorisk lätthet – … pennan tycks ha flugit fram. (Det tycktes inte som om FKs tbc påverkade den andliga skaparkraften alls. I vart fall endast tidvis. FK hade – när allt kommer omkring gott om energi och en god grundfysik.).

Vi kan först konstatera att det i *Slottet* handlar - manifest - till stor del om att först bli - a.) erkänd som varande faktiskt lantmätare, för att sedan - möjligen - , b.) bli upptagen såsom sådan i grevskapet, av hög och låg. *K.* tycks också söka själve greven, oklart om det är för att få bekräftat att han är anställd, eller om det är för sakens skull, själva ”mötandet med greven”.). Ang. a.) så ringer *Schwartzer* i början av romanen från värdshuset vid bron, från en av de i FKs verk rikligt förekommande telefonerna, upp en herr *Fritz*, för att höra om man alls skickat efter någon lantmätare:

”K. lyssnade. Slottet hade alltså nu kallat honom lantmätare. Det var å ena sidan ogynnsamt för honom, ty det tydde på att man i Slottet visste allt nödvändigt om honom, hade vägt kraftförhållandena, och leende tagit upp kampen. Å andra sidan var det emellertid gynnsamt, ty det bevisade, enligt hans mening, att man underskattade honom och att han skulle erhålla mer frihet än han från början hade vågat hoppas på. Och om man trodde, att under avsevärd tid framöver kunna hålla honom i skräck genom detta visserligen intellektuellt sett välavvägda erkännande av hans lantmätarskap, så bedrog man sig; han ryste bara något, det var allt.”[dcxvi]

Här möter vi ett resonemangssätt hos K., som vi känner igen från *Josef K.s Processen*. Det är ett klipskt advokatoriskt – till synes slugt och eftertänksamt - vägande av för- och nackdelar. Detta vägande ger oss en bild av personen K., som står sig ganska bra boken igenom. K. är en *skäligen* (!) misstänksam människa, och påstridig , och han tycks ha mycket svårt för att ta lätt på något, samt också för att knyta reell kontakt med människorna i den nya omgivningen. Den slughet i tanke och tal som präglar honom, tycks i själva verket stå i vägen för honom. (Nu kan man i och för sig ofta inte skilja på det resonemangssätt som t.ex. *K.* har i *Slottet* och det som *Frieda* eller *Olga* har i samma roman. Distinkt olikt är inte heller medhjälparnas (*Arthur* och *Jeremias*) eller by/slottssekreterare *Bürgels* sätt att uttrycka sig. De är tvärtom

lika , som speglingar av K. – eller tvärtom.). Det är ju märkligt – ja närapå absurt – hur långt *K.* tolkar innebörden i vad han nu uppfattar av telefonsamtalet (vilket är nästan ingenting). Vi förs genom *K.s* spekulation in i ett visst, särpräglat, till ytterlighet tillspetsat och ”konspirationsteoretiskt” resonemang. Det tycks oss rimligen , med detsamma, som att : här misstänkes *mer än vad som alls kan misstänkas* !!! *K.* blir misstänkliggjord av slottsbyn, men han misstänker samtidigt alla där för att lura honom, för att vara i maskopi med den ”osynlige” greven ! (Såsom i en totalitär angivarstat av DDR-typ.). Så är nu alla i *Slottet* visserligen lika trogna undersåtar till greve *West-West*, - endast den stolta *Amalia* sätter sig upp gentemot överheten (hon vägrar bli älskarinna åt Sortini) ….. - som alla som *Josef K.* möter i *Processen* på något sätt är anställda av/tillhöriga domstolen. I *Slottet* lika väl som i *Processen* och *Amerika* är det ju fråga om ”alla mot en”. Det är ganska naturligt att de tre kafkaverken fått ett samlingsnamn : ensamhetens trilogi. Via en insyn i K.s tankevärld har vi plötsligt kommit att tvingats se slottsbyn i ett mycket märkligt ljus. Man kan här – så att säga ”på bron”…. - stanna upp och fråga sig vad som är meningen med denna otroligt spekulativa misstänksamhet.

Om vi – i enlighet med vårt schema - tänker oss hela slottsbyn såsom *ett Omedvetet* (hos den ”totale K.”) så speglar denna misstänksamhet från slottsbyns sida en sida hos denne totale, förberättelsens *K.*. Misstänksamheten föder misstänksamhet. Nu är kraften bakom de både misstänksamheterna mycket stor. K. äger stor kraft, *Slottet* en ännu större. *Det Omedvetna* är inte per definition starkare, men segern har det (O) ju redan, sedan innan berättelsen börjar. Misstanken är något konstitutionellt hos hjälten, och hjälten vägrar att gå med på … att inte veta. (Jfr. fransk filosofi och där : *misstankens filosofi*.)

Hur Kafka lyckas beskriva - den icke-närvarande - *Greve West-West* ? Hur Kafka lyckas addera en sfär av gudomlighet (

alt. ngt generellt hemligt .) kring denne, ja, det avslöjer M. Robert mycket tydligt i sin bok[dcxvii] . Hon menar generellt – i två av sina skrifter - att Kafka arbetar med allusioner, men vad som faktiskt sker i hennes exempel är ”betydelse genom anknytning” (”by association”.)[dcxviii].(Att Kafka generellt bara *alluderar*, som MR menar, är förmodligen inte alls nyckeln till det väsentliga i själva tekniken. Barthes – jfr. ovan - håller dock med Robert om att den ständiga allusionen, ett ständigt ”som om” är nyckeln till förståelse av Kafka[dcxix].) . Nu kan man ju antingen se det som Kafka här skriver som ett ”grepp”, men också invända mot en sådan syn och faktiskt bara läsa texten så, att det är just på detta sätt det förhåller sig i denna by, med denna greve och denna lärare , o.s.v….. (alltså, ”platt” som vi säger.). Vi skall se ! : Passagen i *Slottet* – när K. på jakt efter Greven - möter en skollärare frågar ut denne - lyder:

”´Ni känner väl Greven?´-´Nej`, sade läraren och ville vända sig bort. K. brydde sig inte om detta utan frågade igen:” Vad, känner ni inte Greven ?´-´Hur skulle jag känna honom ?´sade läraren lågt och tillade på Franska (!) :” Tag nu hänsyn till närvaron av oskyldiga barn.´”. [dcxx]

M. Robert skriver:

”Kafkas hjälte genomlever ett äventyr som , uppenbart, är en parodi på hjältedikt/…/”.[dcxxi] I *Slottet* är den bild av världen som erbjuds ”inte i bästa skick, det är gammalt, sprucket, slitet, missfärgat. Allt resterande / .... /, har enbart den för sinnet högst känsliga och påträngande karaktären av ett minne./…./”. [dcxxii]

och

”Vi finner i denna rigorösa kritik av symbolismen i sig, den situation, som förpliktigar Kafka att av sin tanke göra en ”baktanke” inskriven mellan raderna i hans verk. ” [dcxxiii]

Baktanken kan inte uttryckas direkt, menar MR., utan att riskera att inte bli förstådd eller att ... ljuga.

”/…./ det är nödvändigt att oavbrutet göra detta, i det man bara låter bruka orden på ett för honom ovanligt sätt, att den vokabulär han //K.// brukar inte är hans egen, att det land där han lever är ett främmande (/un terre étrangère/), och att hans kultur , skapad utanför geografiska och historiska gränser , som skulle kunna ge mening, är något som han inte har reell tillgång till .” [dcxxiv]

Walter S. Sokel menar i en sen text, angående ”mening” hos Kafka :

”Min nuvarande syn ser Kafka som närmre den frigörande litteraturen. Kafka tycks mig inte längre identifiera ”sanning” med maktens tecken. Bortom den maktens röst, som jag hade upplevt svävande i Kafkas verk, hör jag nu till det offer gjorda Självets röst protesterande mot denna. ”Sanning” i meningen en ”slutlig” officiell, värdeomdöme eller budskap, det finner jag nu vara frånvarande i Kafkas värld. Ingen enskild spelare i de tävlingar som hans myter utgör innehar ett sådant. Ingen ensam position kan länge tjäna som vilopunkt, som slutlig, tillfredsställande, slutsats för läsaren. Det är också skälet till varför ingen enskild ansats räcker att handha någon av Kafkas texter. Kafka framställer ingen speciell världsåskådning i sina verk. Han förespråkar ingen av de positioner han beskriver. Han enbart beskriver hela tiden varierande, hela tiden skiftande konflikter mellan skilda synsätt. Han presenterar ingen tes, men han presenterar en myt. En myt visar, men den fäller inga omdömen. Inga av dess faser, aspekter och former, som Kafkas individuella texter framställer kan reduceras till eller jämställas med någon enskild position representerad i den. Därför kan det inte heller finnas ett enskilt meddelande (content), som kunde ”förklara” en kafkatext.”[dcxxv]

Vad Sokel menar med att ”presentera en myt” är dock inte preciserat. Det är inte ovanligt att begreppet myt framställs som skenutsaga.

J.-P. Sartre i *Varat och Intet*:

”Det är denna oförutsägbarhet, som Kafkas konst söker beskriva i Processen och Slottet. I en mening är allting som Josef K. och Lantmätaren gör, något som strikt tillhör dem, och så långt som de reagerar på världen, så formar sig resultaten helt till förväntningarna,- de är lyckade handlingar. Men på samma gång undgår sanningen i dessa handlingar dem konstant; handlingarna har i princip en mening, som är deras sanna mening och som varken Josef K. eller Lantmätaren nånsin kommer att begripa. Utan tvivel söker Kafka här beskriva det gudomligas transcendens; det är för det gudomliga, som den mänskliga handlingen konstitueras som sanning. Men Gud är endast den Andres begrepp, fört till dess yttersta gräns. /…./. Den dystra, bleknande atmosfären i Processen, denna okunskap som, emellertid, levs just som okunskap, den totala ogenomskinlighet, som bara kan kännas som en aning tvärs genom en total transcendens – denna är ingenting annat än en beskrivning av vårt vara-mitt-i-världen-för-andra.”[dcxxvi]

Människorna i slottsbyn i *Slottet* reagerar nu icke nämnvärt på den ilskne lantmätarens ankomst, och det sker inget dramatiskt p.g.a. denna ankomst. Ingen jordbävning skakar byn. Han blir inte utkastad från byn. Men han är bara … halvt välkommen, och möts han av en reaktion, så är denna en mild irritation . Och *K.* kommer inte till insikt om någonting ifrån sitt tidigare liv. Han har lämnat sin familj . Minnena av familjen är – som minnen av förberättelsen hos alla Kafkas hjältar grunda och oengagerade. Så t.ex. också hos *Karl Rossmann*. En hjälte utan omedvetet (*Omedvetet* , i *Omedv. A.* – en människa som, s.a.s., lever i sitt eget huvud ….) har inga djupare känslor för det förgångna. Men söker, det gör han. Envetet och med blott små avvikelser i form av erotiska affärer o.s.v..- Dessa senare misstänker man dock ibland blott är led i att komma längre fram i sökandet, i att komma i ett bättre läge. Något större utbyte av erotiken tycks inte *K.* ha. - Greve *West-West* hägrar. *K.* tycks beredd att offra livet i sitt sökande, som

antyds vara fåfängt. Men bara antyds vara det. Tematiken tycks uppenbar (?) för var och en : det oändliga sökandet. Och det viktiga i detta sökande tycks väl också uppenbart: det är det som händer på vägen. Eller så är sökandet också i *Slottet* en flykt. *K.* tänker helt enkelt inte återvända. Han söker en ny anställning, men på flykt undan allt det andra, som tycks ha gjort beslutet oåterkalleligt. – Nu kan naturligtvis dialektiseras på så vis, att man säger , att allt sökande är en flykt, i någon mening. Sökande efter sanning är en flykt från okunskap, o.s.v. – Frågan här är , vad som är lagt tyngdpunkt på, hos lantmätaren själv – i första hand. Här finns skillnaden / och likheten / med *Jonah* : ty lantmätare *K.* flyr icke uppenbart sig själv, *om han nu är ett ”själv”, en enhet* … Han är väl bara halv ? men tycks i sin överskattning av sig själv *fly sin identitet*, som han nu ändå återfinner- får - i byn, och byn är då en slags valfiskens buk. (Ett rum för insikt, och .... ånger, nåd och frälsning...). Han, *K.*, spys aldrig uppifrån denna byns ”buk”. Men vistas där. Byns ”hjärna”, - alt. den som ger valfisken order - Greve *West-West*, kan ses som allestädes närvarande i sina (enkla) manifestationer i byns kvinnor och män, som har (kan ses ha) som uppgift att sätta *K.* på "torra land" i förhållande till dennes egen uppblåsta envishet, - för att få honom att inse, att han är (där i byn) nära nog ett intet, - … och är han då bland likar? (Eller bland undflyende skuggor, *skuggor av sina egna tankar*, jfr. ”dubbelgångartanken” …..- eller sina egna ”förhistoriska” gäckande sådana.) Om vi nu inte bara tänker på det schema med *Förberättelse*, utan även på det *dubbla Omedvetna*, som jag tidigare applicerat, - hur ser nu detta ut i förhållande till *Slottet*?

Vi tänker återigen på flykt-sökande. Vi antar ett *X* i början av romanen, en omvärld som är *det Omedvetna A* och K.s handlingar, infall o.s.v. som *Det Omedvetna B*. Hur ställer sig då detta *Omedvetna B* (medlet till <u>den Stora Ironien</u>) till *Omvärlden* (O) , denna slottsby, om vi jämför med den egenartade position som det *Omedv.B* har i *Processen* ? ”Bürgelepisoden” är där ”instruktiv..

I *Slottet* finns även – suggestiva - skildringar av vandringar i byn, i cirkel, (cirkelvandringar, som är så konstruerade, att ju närmare *K.* vill komma slottet, desto längre bort kommer han …- redan i Kapitel 1.[dcxxvii]) och så möten med människor i byn, som på ett eller annat sätt , enl. K, kan vara till hjälp för honom att nå klarhet. Man undrar ju - hela tiden - vad denna roman handlar om. Vem är *greve West-West* ? (En *Godot*, som här …. sökes….). Vad är det för by ? Vad är det eg. för en tjänst, denna lantmäteritjänst ? Och är det inte så att *K.* bluffar ? Varför åker *K.* inte hem igen? (En sådan fråga inställer sig ibland, något antilitterärt, ibland i förhållande till de problem som kafkatexterna innebär. Man grips ibland av klaustrofobi, och söker rymma … - förstörande en god historia - ofta någonstans utanför bokens pärmar, eller man har i alla fall en annan värld som möjlighet öppen för sig själv. En värld som inte har den *rum-tids – förvirring*, som vi finner i romanerna hos FK. [dcxxviii]Man talar om en resa till Spanien och Frankrike …. K. har lämnat sin familj bakom sig. (Det är vanligt hos Kafka, att en hjältens familj står någonstans i ”bakgrunden” och ser på : *Jättemullvaden*, t.ex.. Den finns/står ofta som en stum anklagelse.

Vad är det nu för märkliga form- och innehållsliga element som Kafka valt för sitt projekt, och som är slående och originella i *Slottet* ?

Vi har nu redan varit lite inne på vissa detaljer här.

Primo. *Slottet* är – eller var tänkt som - en roman om en människa, som söker något. Lantmätare *K.* tycks visserligen fått anställning i slottet, slottsbyn, eller av greve *West-West*, men det vilar ändå ett tvivel över denna anställning och *K.* förehavanden, eftersom han ju i romanen aldrig någonsin faktiskt börjar denna sin anställning. (Man säger dessutom åt honom , att allt är uppmätt i byn, att gränserna är det : att han därmed inte alls är behövd.).(Ibland kan man kanske som läsare hysa tvivel på greve *West-West* existens, och se honom

såsom en projektion, lite likt E.T.A. Hoffmanns *Sandman*.) Han söker finna ut OM byn. Här kan man då tänka på den klassiske sökaren, som försöker finna ut varför han finns till och vad som är meningen med … alltihop . Denne hjälte är dock ensam i sin förvirring (ty sökandet blir en sådan.). De övriga invånarna i slottsbyn tycks alla ganska trygga, och de har alls inga problem med undringar över sina sysslor. (Resonemangen om Makten och Rätten stannar här vid småsaker : *Greven* är mäktig, K. är det inte. Det är också tal om byråkratin, godtyckligheten och slarvet med breven till K..). Eller är det ungefär så "som i fallet Blanchot", att lantmätaren *söker skrivandets gränser*. *Skrivandet* är inte behövt, men FK är ihärdig. Skrivandet är både det irrande som K. producerar och beskrivningen av irrandet samt målet för irrandet - i en enda trehets enhet. Det stora allegoriska hos Kafka är kanske inte just skrivandet, men det finns med som en del. Det stora hos Kafka är nog inte det allegoriska alls eller vad det allegoriska elementet hänsyftar på, om det är en allegori med en sorts obekant syftning.

<u>Secundo</u>: Vi förutsätter – i enl. med vår grundteori (det är den som är huvudsaken här) – att Hjälten, K, är Hjältens *medvetna* /medvetande/ efter X (berättelsens Början) och att *Omvärlden* är Hjältens *Omedvetna* (ett *det Omedv.A.*), samt att vi möter då och då ett andra omedvetet (*Omedv. B*) i vissa passager, ett omedvetet som då tillhör självaste K., som han går och står (i sin "halvhet") i berättelsen. Som vi tidigare funnit är det vid plötsliga, nya, beslut, som vi möter detta *Omv B.*, samt vid oväntade infall, - som ju tycks komma som ur intet, och som i många fall kontrasterar mot *K.s* vanliga tänkesätt på ett markant sätt. Dessa infall har en karaktär, som mycket påminner om t.ex. passager i den avsevärt kortare texten *En läkare på landet*. Vi skall ge exempel på sådana nedan.

<u>Terzio</u>: Vi har i *Slottet* ett försök från Kafkas sida att ändå få en mer kontinuerligt utvecklad berättelse än den i *Amerika* – som ju tycks mer <u>rapsodisk</u> i sin komposition - , vi finner i *Slottet* ändå grepp från *Processen*, varianter på temat om rättvisa och makt. Annars skall vi söka själva utvecklingen av berättelsen i relationen mellan människorna, inte i utvecklingen

av rättens eller maktens tema, (som i *Processen*). Kafka tycks nu i *Slottet* ha velat hålla nere formatet på kapitlen. Inget kapitel, utom det sista, håller mer än 23 tryckta sidor. (Kanske inget man skriver över en natt, men ändå….) . Här kan man gissa att FK vill hindra att kapitlen "löper iväg med sig själva", på det sätt som han kanske ansåg skett i *Amerika*, där ju *Bruneldakapitlen* blivit nära nog en roman i romanen. (Att han nu inte lyckas med detta, utan att kapitlet med *Olga* (Olgas berättelse om sin familj) sväller ut över alla bräddar, visar att FK nu behöll sitt skrivsätt, - litade på sin trance – och sin talang - år efter år efter år….)

Vi kan tro att FK ville ha en balanserad, sluten, i sig själv vilande struktur på *Slottet*, utan alltför stora avvikelser i handlingen, för att så *inom denna struktur* kunna utveckla – kanske – sin *novellteknik*. (De avvikelser som finns håller han istället till mycket små händelser, som liknar inpass, små stänk, eller absurda skämt. Det är alltså här inte <u>detaljen</u> á la Dickens (jfr. ovan) som alltid förekommer – , då sådana detaljer förebådar direkta fortsättningar, eller implicerar en antydd (makt-)rymd …– men mer något skugg/dröm/likt kontrapunkterande i miljö- och människobeskrivningen, där Kafka förmodligen vill gripa detaljer som har med mänskligt beteende att göra. [dcxxix]

<u>*Quarto*</u>: Vad gäller K.s förhållande till sin förhistoria, så är den ungefär lika lite betonad som *Josef* K.s i *Processen* och *Karl Rossmanns* i *Amerika*. Ja, mindre. Lantmätaren syns dock ensammare, en både ensammare och "hårdare" gestalt än *Josef K.* och *Karl Rossmann*. Kanske ville Kafka göra denna figur befriad från karaktären av "vuxet barn", som så många av hans figurer. [dcxxx]

<u>Quinto</u> (fråga): Är lantmätaren en mindre *endimensionell* figur än Kafkas andra stora hjältar ? I ett bevarat fragment från Januari 1922 då Kafka vistades i Spindelmühle (Riesengebirge) finns förmodligen den första skissen till vad som skulle bli *Das Schloss*. I detta fragment finns en ganska intressant bild av huvudpersonen, en belysande sådan, tycker

jag. Det finns ingenting hos huvudpersonen – här ”Der Gast” – som inte kan stämma in på lantmätare K. i *Slottet*. [dcxxxi]

”Värden hälsade gästen välkommen. Ett rum på första våningen hade gjorts i ordning. ” ”Fursterummet” sade värden. Det var ett stort rum med två fönster och en glasdörr mellan, plågsamt stort i sin kalhet. De få möbler som stod här och där var märkligt smalfotade; men kunde tror att de var gjorda av järn, men de var gjorda av trä /…../.”[dcxxxii]

Om *Slottet* i mycket är beskrivning av ett sökande, och av relationer, så finns det här och där passager, där det kommer fram sköna bilder. Kafka: (*K.* telefonerar från värdshuset vid bron till slottsfogden.):

”Ur hörluren kom ett surrande vars make K. aldrig hört när han eljest telefonerade. Det var som om ur surrandet oräkneliga barnröster – och dock var det inget surrande utan en sång av fjärran, oändligt fjärran röster – som om ur detta surrande på ett nästan ofattbart vis en enda hög men stark stämma avskilde sig och slog mot örat, som om den fordrade att få tränga djupare in än blott till den stackars hörseln. K. lyssnade in i telefonen utan att säga någonting, vänstra armen hade han stött mot telefonlådan, så stod han och lyssnade. ” [dcxxxiii]

Nu har vi i *Slottet* att göra med en härskare över ett slott och by, en frånvarande härskare, som tycks bete sig – i skymundan – orättfärdigt. Vi är tillbaka till problemet med auktoriteten. *K.* är kallad till denna ort, som lantmätare, men tas inte emot. Han vill söka upp *greven* för att finna ut vad han nu skall börja arbeta med. En precisering av arbetet. En arbetsuppgift. (Han kan ju inte bara sätta igång och mäta land.). *K.* har – tycker man, och han själv likaså – rätt att veta. Det är rimligt. Och han förvägras. Lantmätaren vill utan tvivel ”sätta åt” *greve West-West* för dennes omilda behandling av honom, även om han inte vet, om *greven* nånsin befattat sig personligen med ärendet. Men han kommer aldrig att få

tillfälle; ändå uttrycks inget hat eller dylikt mot greven. Lantmätaren må gå under, men han förbannar inte. Han är betryckt.

Lantmätare K. – om han är en sådan – är ingen odelat sympatisk figur. Tvärtom: han tycks i mycket använda andra människor som medel för att nå sitt mål, vilket synes vara att nå bekräftelse på sin anställning, samt att faktiskt få denna. Vi har att göra med en självsvåldig herre, en man som misstänksamt och hänsynslöst kräver ”sin rätt”, utan att vi nånsin blir övertygade om att han har en sådan rätt. Nu handlar det för *K.* uteslutande om anställningen. Han (*figuren*) är inte intresserad av bygemenskapen konkret, inte av människorna han möter eller att komma nära dem. Han hyser inga särskilda känslor för någon. Lantmätaren är monomant intresserad av att få sin anställning, och fastnar i det att försöka få sin anställning bekräftad av någon tjänsteman (om nu greven själv förvägrar honom bekräftelse personligen). Och sannerligen är ju hans arbete inte av den art att han , som sagt, kan sätta upp ett eget ”lantmäteri”. Men han har kommit till en plats, där man inte har behov av honom, inte behov av lantmätare alls, enligt byborna.

Allt beträffande denna anställning är för läsaren gåtfullt. Man tycks landa i det, att *K.* verkligen kallats dit av misstag. Det är detta misstag och dess behandling av två parter (tycks det), som behandlas. Nu kommer just *misstaget* att kunna ses i relief mot det *övergrepp* som *Barnabas´* familj (*Barnabas* är yngst i denna) utsatts för i samband med tjänstemannen *Sortinis* hämnd för att inte ”fått” den unga *Amalia*. Lantmätare *K.* kan alltså, s.a.s., beskåda sitt öde genom det öde som drabbat hantverkarfamiljen.

Lantmätaren (som vi kallar honom …) tycks inte berörd av deras öde, men syns vara en betraktare. Ejchenbaum om Gogol: ” /…./ det finns ingen sujett alls – utan han utgår från någon enstaka komisk /…/ situation som liksom bara tjänar som incitament eller förevändning för att utveckla de komiska greppen. [dcxxxiv] Är nu detta misstag ännu en typisk gigantisk förevändning för Kafka för att sätta igång en berättelse, för att utveckla något annat. *K.* syns såsom en *Ahasverus*, den evige

juden, dömd att vandra. Men man kanske delvis kan karaktärisera *K.* – i detta ofärdiga epos - men dansken Fr. Paludan-Müllers ord om den ”verklige” *A.* i dikten *Ahasverus* (1854) : ” Jeg frygter, Nej, Historien er saa lang at let Personen bli´er til Historie.”

Man kan säga att det – så tycks det i alla fall mig - är svårt att uttala sig om *Slottet*. Det var förmodligen det allra största oavslutade experiment som Kafka gav sig in på. Wilhelm Emrich behandlar I sin monografi om Kafka totaliteten. I kapitlet *Der Weg zur universeller Wahrheit*, letar E. efter ”den universella sanning”, som Kafka är ute efter att beskriva. E. kommer till slut fram till, att det är vägen till denna sanning, som Kafka vill beskriva. Kafkas verk är varken allegori eller symbol, men något hemlighetsfullt:

”Dessa / tingen / tycks hur som helst kunna gälla som symboler för detta universella. Men då detta universella kan artikuleras psykologiskt o.s.v. , och då också det omedelbart sinnliga uppfattandet av ting och djur inte självt bär sin vanliga betydelse, så förlorar här ordet ”symbol” sin mening , detta förråder redan den godtyckliga utbytbarheten hos dessa ting och djur. Kafkas diktning tvingar oss därför att överge de konventionella estetiska kategorierna och enbart söka efter bildernas funktion inom ramen för deras respektive gestaltanden.” [dcxxxv]

Emrich verkar här inte ta hänsyn till att varje diktverk (novell o.s.v.) måste anses ha en betydelse av något slag separat slag, - att det bör tolkas för sig själv.[dcxxxvi]

Emrich trycker I sin bok dock på – väsentligt finner jag - , att just motsättningen mellan *subjekt* och *objekt* är central för Kafka på flera ställen, dock utan att närmare utveckla detta. (jfr. t.ex. ss. 75, 83 och 96.). Den tydlighet, konkretion, som objekten får i Kafkas verk beskriver E. med termerna “det konkretas räddande funktion” resp. “tingens uppror” [dcxxxvii]. E. teoretiserar om “hur man når universell sanning” och reserverar

sig för den möjlighet att den inte är nådd av Kafka. Ändå menar E. – … i det han använder uttrycket “det universella” – att Kafkas verk *UTTRYCKER* “det universella”, - något som E. dock aldrig riktigt visar. Begreppet “det universella” får vagt två betydelser hos E. : universell sanning 2.) universellt (d.v.s. allmänmänskligt existentiellt) sanningssökande, (meningssökande). Således har Emrich inte visat på den konkreta existensen av någotdera, men hans bok vilar på en subjektiv läsning, i vilken en inherent motsägelse/ambivalens själv dväljs: den mellan att än tycka sig se än en sanning, än en väg dit. ----- Emrichs bok uttrycker helt enkelt dilemmat med att tolka Kafka.

Judith Butler – I föredrag och seminarier under nuvarande sekel – förlorar sig dels I tolkningen av *allegoriska* moment, dels i språkliga *detaljer*, och har bara åstadkommit att försök att fånga det väsentliga innehållet och uniciteten hos Kafka blivit svårare. I Max Benses kafkatolkning – jfr. ovan - har vi (i: *Die Theorie Kafkas*) ett intressant exempel på en tolkning som tar avstamp i *både* den fenomenologiska och I den marxistiska filosofin. Bense söker ju förklara det unika med Kafkas verk, och han utgår då från ett resonemang om ontologi, som är fenomenologiskt. [dcxxxviii]

Marthe Robert skriver om Kafka, och *Slottet* :

”I det han imiterar den lögn, genom vilken hela samhället tillskrivs egenskapen såsom en unik, enorm värld , som hela tiden är otillgänglig för förändring, skapar Kafka av en stad, av en by, eller av vilken begränsad kollektiv organism som helst, ett totalt, absolut, komplicerat universum utan gränsmarkeringar. Genom utvidgningen av ett samhälle, sammanslaget med tidens och rymdens ofantlighet, erhåller han en reduktion av kosmos till den enda dimension, som den moderna människan har en omedelbar uppfattning om: den av den fullständiga handlingsfriheten, som är så mycket mer mäktig som den, blind och döv, vägrar att rättfärdiga sig själv.” [dcxxxix]

B.) DEN S.K. ”BÜRGELEPISODEN” I SLOTTET.

”Ämbetsåtgärder är skygga som unga flickor.”

(*S*lottet)[dcxl]

Thomas Mann om Kafka:

„Han var en drömmare, och hans diktverk är ofta koncipierade och gestaltade i drömmens form; de efterhärmar skrattretande nära det alogiska och beklämmande som är drömmens narrspel, detta underliga livets skuggspel.“ [dcxli]

Det är brukligt, att man särskiljer Kafkas författarskap i två delar, - oftast såsom varande *distinkt* olika -: dels *novellerna*, dels *romanerna*. - Varje kapitel i de tre oavslutade romanerna är väl avrundade i kompositionen. Camus påpekade – insiktsfullt - , i *Myten om Sisyfos* att varje kapitel var - icke bara som ett parti schack men också - som en väl genomförd musikalisk sats i en symfoni. Det var också Camus, som påpekade, att Kafka framför allt tvingar en till ….omläsning. Det visade sig ju – inte minst för Kafka själv – att det egentligen inte var några större problem att använda vissa kapitel såsom noveller, rakt av.(Ex.: *Eldaren, Inför lagen*.). De var i den skepnaden – ”lika bra”. Så löper alltså vissa noveller ur romaner. De är varann inte distinkt olika i allt.

I Kafkas roman *Slottet,* [dcxlii]finns avsnittet, som jag kallar ”Bürgelepisoden”, (en del som saknas i de flesta svenska äldre översättningar):

Lantmätaren *K.* är på ett värdshus (värdshuset Herrenhof) i den främmande byn för att söka efter någon lösning på sitt fall. Har hans ärende behandlats, eller är pappren försvunna ?
K. är lantmätare, *Landvermesser.*[dcxliii]Men, man behöver i byn alls ingen lantmätare, får han reda på. Hans högsta önskan är dock att få träffa greven. *Greve West-West.* Ty han har ändå , som han säger , blivit kallad till tjänsten.

K. i *Slottet* tycks vara en av de mest "vuxna" av Kafkas hjältar, som annars ofta är ynglingar, (barnlika, ”gammpojkar”, eller så är de män i början på sin yrkeskarriär. [dcxliv]

K. ger sig [dcxlv]mitt i natten ut i hotellkorridoren för att leta reda på tjänstemannen *Erlanger*. (På tyska: ”erlangen”= nå.). K. Vet inte vilken dörr han skall prova, men han säger sig:” Försöket kan inte vara alltför farligt.”. Istället för *Erlanger* träffar K. emellertid på – väcker i ett av rummen i korridoren på Herrenhof , där tjänstemännen om nätterna (!) tar emot besök - en herr *Bürgel*, sekreterare till *herr Friedrich*. (Hierarkierna är nästan oöverskådliga. Långt är till greve *West-West,* som väl aldrig hör talas om någon lantmätare.) *K.* finner att *Bürgel* lagt sig i det ytterligt lilla rummet, i sin stora säng, för att sova. Likaså tänker *K.* att det hade varit bättre om det hade varit tomt, så att han själv hade kunnat lägga sig där. Lantmätaren är ytterligt trött. *Bürgel* klagar över att ha blivit störd, eftersom *B.* menar sig inte kunna somna om när han en gång blivit väckt. K., lantmätaren i den vintriga slottsbyn , på jakt efter ett anställningskontrakt, något som aldrig tycks lyckas, tänker då, att så trött som *han, K.*, nu känner sig, har *B. aldrig* känt sig !!! Det märkliga inträffar dock att *Bürgel* ber *K.* stanna, men endast med den motiveringen att eftersom klockan är fyra så måste *K.* väcka upp den han söker , och han kan då bäst vänta på plats till femtiden, då det är vid den tiden man börjar stiga upp på hotellet.

K. i sin tur, där han sitter med huvudet lutat mot sänggaveln på *Bürgel*s säng, (stol finns inte) vill intet hellre än sova, men *B.* menar sig lättast kunna somna in …. i mitten av ett samtal. Alltså talar *B.* mångordigt om sin tjänst o sina göromål o.s.v..

I takt med att *K.* långsamt sjunker till sömns , så kommer – ”logiskt” - den nu allt piggare *Bürgel* att beröra mer och mer av det som egentligen är centralt för *K.* i hans sökande. I halvdvala hör *K.* nu *Bürgel* tala om sekreterarnas nattförhör, om hur sekreterarnas motpart verkligen kan vinna något med just nattförhör, särskilt om besökaren kommer oanmäld !!!! (Dramatisk ironi!). *K.* tror sig förnöjd nu vara på väg mot ett gott insomnande: ”*Klappere, Műhle, klappere, du klapperst nur fur mich.”,* mumlar han (- i enlighet med en känd gammal tysk lantlig visa......).(”Pladdra på, pladdra på.”). Det framkommer nu i *Bürgels* nära nog oändligt omständliga framställning angående nattliga besök, att det ”är ett läge, där det nästan är omöjligt att avslå en begäran.” När B. Så har förklarat att varje sekreterare (han, B., är ju en sådan) har rätt att uppfylla varje parts önskan, och så ställer den avslutande frågan, slutligen, om vad K. önskar, då sover K.. ”K. sov, avskuren från allt vad som skedde.”, (Sömn är - ibland - ett försvar, - ….. här styrt av *Omedv B.* .) --- Som Erich Heller menar, skulle det nu inte spelat så stor roll om K. varit vaken när *Bürgel* meddelat vägen ut ur dilemmat, detta : *Sesam öppna dig !* ----- *K.* skulle – menar H. - ändå inte förstått det… [dcxlvi]

Nu tycks det som om *K.s* verkliga insomnande inte sker förrän med *B.s* sista ord. Vad som beskrives är bara *K.*s kroppsställning under den korta sömnen. Omedelbart därefter knackar det på *B.s* dörr, *K.* vaknar till, förskräckt, och får veta att han är SÖKT av *Erlanger*. B. måste övertala *K.* att gå. *B.:* ”Jag vet inte varför ni ser på mig så där.” *K.*, som under hela samtalet dem emellan har negligerat *B.*, tycks nu stirra på B. och undrar vad denne eg. sagt, d.v.s. *K.* tycks eg. ha hört ALLTIHOP! Men *K.s* lättsinniga jargong återvänder efter en stund. Han konstaterar att inget som *B.* säger, kan förmå hon att gå, - enbart det meningslösa (!) i att stanna kvar kan förmå honom att stanna. Rummet tycktes också tomt, och det skulle aldrig lyckas honom att sova i det rummet. Denna övertygelse blev det avgörande. Skrattande över denna reser sig *K.* och går så, utan avskedshälsning, ut ur rummet.

Jag anser, också, - för övrigt , - naturligtvis, att det var givet i förutsättningarna, (förutsättningarna innebär, att den hjälte, (S), som ,enl. mitt initiala schema, bara är det *Medvetna*, även har ett *Omedvetet*. Trots att detta berövats honom vid berättelsens början och blivit till Omvärld.) att *K.* somnade (att det är ett censurerande *Omedv B.* *som* här inträdde.). Jag menar, att det likaså var givet i förutsättningarna (formen), att K. somnade i kraft av *Omedv. B.*, när han erbjöds av det *Omedv. A.* att framställa sin önskan. Något mer praktiskt psykiskt försvar än sömn i detta läget, kan man nog inte finna. Vad ÄR förutsättningarna ? Förhistorien i en mening, Kafkas berättarteknik i en annan. Två olika aspekter, där vi ser olika på begreppet "förutsättning". Sömn är ett viktigt tema hos Kafka. Sömnen är oftast något gott. Samtidigt syns sömnen för Kafkas hjältar vara tom. (För Kafka själv var sömnen ofta fylld av dröm, dröm som inte sällan omsattes i text. Kafka syns nästan "spekulerat" i dröm, som Baudelaires herre, som av sin fru kallas "molnspekulant", - en man som – i B.s prosadikt - är mer intresserad av molnens formationer än av henne. FKs ungdomsutkast (1909-1911) ger intryck av någon som "spekulerar i liv" mer än lever.). Det är just dessa förutsättningar, som är romanens betydelse i vanlig mening, dess innebörd, sujett, plot. Delvis: att inget kan förändras. (!) Således är romanen tillbakablickande i sin hela (tänkta) struktur (plan). En annan betydelse är ju dess form. Det kafkaartade, *kafkaeska*, i Bürgelepisoden når sin höjdpunkt när det *Omedv. A.* och *det Omedv. B.* står emot varann i denna episods episod med Bürgels erbjudande. När *Censorn* i *Omedv. A.* släpper efter, så slår *B.* till alla bromsar, och lantmätaren somnar. Det som är som mest *komiskt* här, det är också det som (just) här är mest *svävande* (i Märchenromantisk mening) och … mest *kafkaartat*.

Oavslutadheten i *Slottet* kommer (förmodligen) för alltid att bestå.(Några fullständiga versioner kommer inte ur någon koffert i världen att se dagens ljus.). I manuskriptet till *Slottet*, - där Kafka skrev de första kapitlen i jag-form, men sedan reviderade dem , - den allvetande berättaren berättar -, - där

finns det s.k. *fragment II*, där ett tredje grepp används: en utomstående berättar. (En viss *Otto*.). Här kommer vi då helt ifrån det grepp som Kafka vanligen, - nästan alltid använder -, uppspaltningen av *Medv*. o. *Omedv*.. Det är en helt annan text, en icke ”kafkaisk”, som möter i detta fragment. Låt oss lyssna till det tonfall, som är befriat från Kafkas psykologiska ironi …. Vi tänker på att se saken som den nu inte kunde vara:[dcxlvii]

”I går berättade K. för oss om upplevelsen, som han hade haft med Bürgel. Det är för komiskt att det just måste ha varit Bürgel. Ni vet ju att Bürgel är sekreterare till slottsämbetsman Friedrich, och Friedrich Glanz har under de senaste åren gått tillbaka avsevärt. Varför det är så, är ett ämne för sig; jag skulle kunna berätta mycket om det. Säkert är emellertid, att Friedrichs agenda i dagens läge är den obetydligaste, kort och gott, och vad det i sin tur betyder för Bürgel, som inte ens är Friedrichs förstesekreterare, utan står rätt långt bak i raden, det kan naturligtvis var och en inse. Var och en, bara icke K.. Han har dock bott här hos oss i byn länge nog , men han är främmande här, som när han hade kommit igår och varit i stånd att gå vilse på de tre gator som byn har. Därför anstränger han sig att vara uppmärksam och bakom vad han låtsar (?) , är han som en jakthund, men det är inte honom givet att bo in sig här. Jag talar till exempel om något för honom om Bürgel i dag, han hör ivrigt på, allt vad man berättar för honom om slottsämbetsmännen angår ju honom, han ställer adekvata frågor, fattar allting utmärkt väl, inte bara skenbart, utan rent faktiskt; men, tro mig, nästa dag vet han inte ett dugg om det. Eller rättare sagt, han vet det, han glömmer inte alls något, men det är för mycket för honom, helheten i ämbetsmannaskapet förvirrar honom, han har ingenting glömt av det som han har hört, och han har hört mycket, ty han utnyttjar varje tillfälle att förmera sitt vetande, och han rör sig teoretiskt i ämbetsmannaskapet bättre än vad vi gjort, däri är han beundransvärd; men när han skall använda vetandet, kommer han på något sätt i fel rörelse, han vänder sig som i ett kalejdoskop, han kan inte använda det, det gäckar honom./…../.” [dcxlviii]

Det kan understrykas att Kafka började sin bana som novellist, och att han fortfarande förblev/är en sådan, - och att man kan säga att det i många fall rör sig om prosalyrik , eller någon blandform mellan prosa och poesi, oavsett vad man nu slutligen kallar denna. Kafka menade ju ofta att vad han skrev var poesi. Ty i Kafkas kortare texter betyder bilden, rytmen och det symboliska skiktet mycket. Vissa av novellerna är stramare, - de är nära-nog-parabler, / till en del grundade i den judiska parabeltraditionen/,- trots att Kafka själv inte alls ville kalla sina berättelser "parabler" - men också i en form , som kanske föll sig naturlig och "behaglig" för Kafka.[dcxlix]

Herrar hos Kafka: Där uppträder alltid två herrar (i *Förvandlingen* tre) som ett slags *erinnyer* [dcl]. Ibland kan de utges – utge sig - för att vara ”hjälpare”, *Franz* och *Willem* i *Processen* , i *Slottet* : *Arthur* och *Jeremias* – de senare smalbenta ”hjälpare” som intet vet om lantmäteri , - ibland kind emot kind , … *Robinson* och *Delamarche* i Amerika. Alkoholisten *Robinson*: ”Rossmann, lille Rossmann.”. Inackorderingarna – alla med svart skägg - i *Förvandlingen* skapar en viss rymd i berättelsen. För Kafkas *hjältar* är en enda Herre ett mål, ett mångfacetterat objekt. En enda Herre – som (underhuggaren) *Klamm* i *Processen* – går alltid att tas med, att lura, gäckas med och ha som begärsobjekt, motståndare, kombattant, meningsgivare , o.s.v.. [dcli] När det kommer till allvar, då är det aldrig EN Herre som det gäller, - då dyker det upp två . Dessa är ”dunkla”, klädda i svart. (Med skört.). De sluter ofta upp på var sin sida om honom och så inleder de, manipulativt, ett samtal, kommenterande varandra, supportande, supplikerande , ofta hemlighetsfullt. Ibland bara med blickar. Ofta ”meningsfulla”, men också ”skenbart meningsfulla”…., vilket ju bara det är en Stephen Pottersk ”gambit”…. [dclii]

De kan vara en blandning av ”herrar ” och ”tjänare” av ” husvärdar” och ”stackare”. ”förvillare”. Det är ju ”genialiskt” med två sådana statsanställda, ”plågoandar” (hjälpredorna *Artur* och *Jeremias* i *Slottet*….) - för dem alltså – ty de kan

både stödja varann, skylla på varann, och ansvaret kan de diffust delegera uppåt….. I slutet – till sist – står alltid dessa barn dock som ”segrare”, (*Jeremias* tar i *Slottet* över som *Friedas* älskare ….) och de personifierar – tror jag – oftast det som är omöjligt att hantera. Som *erinnyer* är de (liksom i de antika dramerna, där de är hämndgudinnor… eller några slags lyckliga andeväsen ….) *förstärkare*, och de är … som ett ont samvete. Berättartekniskt är de två – just som två detektiver eller poliser i moderna TV-deckare – vars tankar och ställning tydligare uppenbaras i och med att de konverserar med varann. De två herrarna, hjälpredorna, är som osjälvständiga barn ; de tyr sig till varann, lever inget eget liv, tycks oftast inte ha något mål, är enbart till för romanhjälten, men läggs märke till av (den i grunden intriganta ?) t.ex. *Frieda* i *Slottet*, som då och då förser dem med mat, eller klappar dem på kinden. (Jfr. FKs *Unglücklichsein*, där hjälten alls icke vill bli av med sina spöken.). Medhjälparna ger också ett rum mellan *Medv*. och *Omedv. A*. Snöpligt är då för lantmätare K. när *Jeremias* invaderar *Omedv. A*. med att agera och ta *Frieda* från honom i en aktion.

20.) NÅGRA SVAR …..

”När man en gång skriver eller läser romaner utifrån psykologi, så blir det mycket inkonsekvent, och småttigt, att undfly även den mest långsamma och utförliga sönderdelning av onaturliga lustar, gräsliga marter, överflödande fasa, äcklig, sinnlig eller andlig impotens.”

(Fr. Schlegel) [dcliii]

J.L. Borges menar – i ett förord till en engelsk utgåva av FKs noveller – att Kafkas samtliga tre romaner medvetet är oavslutade, för att bättre kunna uttrycka ett oändlighetsmotiv. Jag ställer mig – som framgått - tvivlande till detta. Ibland kan man tycka - vid läsningen av någon av de nuvarande möjliga versionerna – att t.ex. *Slottet* är något i stil med det ”arkitektoniska haveri” - , ett haveri, liksom till exempel det James E. Mellow observerar i Gertrude Steins ”roman” *The making of Americans* . Vi får dock inte glömma bort – som alltid vid FKs romaner – att vi har att göra med *fragment*. (Så icke hos Stein!) --- Med viss rätt skriver Z. Smith att detta, att skriva färdigt, att skapa en helhet, är en stor del av själva romankonsten. Annorlunda resonerar Leif Dahlberg (som emellertid själv inte skriver romaner, vilket Smith ju gör …) - här om *Processen* :

”I denna spänning mellan det skrivna och oskrivna / i lagar som sådana / kan man också göra en koppling till Kafkas ofullbordade romantext: *Der Prozess* (*Der Process*) består till betydelsefulla delar just av oskriven text, både i form av lakuner mellan kapitel och oskrivna delar av kapitel. En hel del av obegripligheten både hos processen i romanen och *Der Prozess* som roman ligger i dessa textuella tomrum. Detta innebär således att det finns en analogi mellan svårlästheten hos romanen och svårigheten för K. att få kunskap om lagen och vad han är åtalad för.” [dcliv]

Man kan knappast se den *fragmentaritet* , som är skapad av Max Brods publicerande av , och redigerande av , fragment , som något så för analytiker meningsfullt som Dahlberg implicerar i sin uppsats om *Inför lagen* i , *Franz Kafkas framför lagen*[dclv] .Man kan knappast – menar jag - skapa en analogi mellan en text, som är färdigskriven (*Inför lagen*) (!), och den historiska tillfällighet som *Processens* fragmenttillstånd utgör! Dahlberg fortsätter:

”Trots denna principiella svårighet, så är man som läsare tvungen att aktivt skapa sammanhang och mening i en så oigenkännbar text som denna.” [dclvi]

Här syftas både på vad Kafka själv utelämnat, OCH på vad som faktiskt saknas av romanen *Processen*. Detsamma gäller förstås *Slottet.*

LD:
”Man kan till och med säga att det fragmentariska i romanen tvingar läsaren att bli mer aktiv och kreativ i sin tolkning. Det är en situation som påminner om den som en domare befinner sig i när han finner att lagen inte beskriver det aktuella brottet, men ändå är skyldig att döma i enlighet med lagens anda. Denna fråga om att förstå och känna igen är i sig ett tema i romanen, och ett återkommande tema i Kafkas författarskap /…./.”[dclvii]

Dahlberg frågar sig inte alls varför romanen nu inte avslutades av Kafka, men tycks se – med omedvetet brett anslag - oavslutadheten dels [1.] såsom ett tecken på en slags ekvivalens – eller i alla fall en parallell, där delarna upplyser varann - mellan a.) oavslutadheten hos romanen *Processen* och b.) oavslutadheten hos lagen *som* lag, dels [2.]. såsom ett tecken på ett samband mellan Kafkas formella aspirationer som helhet (en slags fragmentsestetik), och oavslutadhetenen hos romanen: *romaner ”skall” inte skrivas färdigt.* (Tvärtemot t.ex. Z. Smith.). Ingenstans, i sina egna papper, önskar sig Kafka halvfärdiga texter. Han är tvärtom själv ofta, i sina brev och i övrigt, mycket bekymrad över fragmentariteten ! Förutom över den extrema kortheten i texterna. Fragmentaritet kan diskuteras som formelement inne i texten, (jfr. *DIAU*) men inte på detta sätt, som hos D., och på så lösa grunder.

Fragmentaritet kan vara ett naturligt och kreativt element inom en helhet. (Vladimir Jankélévitch tar i sitt *magnum opus* upp densamma som en förutsättning för ironi. Men det är då, åter, fråga om en inherent fragmentaritet.). Det är

överhuvudtaget viktigt, att (i *demystifieringens* tecken) inte se Kafkas verk som ”heliga urkunder” (framför allt inte de, som han själv inte publicerade), och heller inte att betrakta Kafka som en *idiot savant*. Kafka var en medveten, noggrann och hårt arbetande författare. Att han använde trance-metoden motsäger inte detta. Att förklara fragmentariteten som ideal *utifrån det faktum* att Kafkas romaner är oavslutade, att t.ex. som även Henri Meschonnic gör, att mena, att romanerna avsiktligt är oavslutade, [dclviii]- och detta , för att efterlikna livet (!!), det är att - i en mycket hög potens - göra ”en dygd av nödvändigheten”. Vi måste, i stället för att sammanblanda, verkligen understryka *skillnaden* mellan fragmentaritet och oavslutadhet. Att läsa ett fragment kan, detektiviskt och på annat sätt, vara spännande, men ett fragment förblir ett fragment. Det kan nu dessutom vara så, att det, att romanerna blev fragment, berättar något om dessa fragment som annars inte skulle tas i beaktande, om man inte tar dem för fragment), nämligen följande: Kafka avslutade aldrig *Processen* eller *Slottet* eller *Amerika* , eftersom han – förmodl. successivt, blev medveten om, att hans hjälte aldrig nånsin kunde på något övertygande sätt förstås – eller ens framställas - som mänsklig. Han avslutade dem aldrig eftersom han arbetade med en *hjälte* med två *Omedvetna* plan / instanser / krafter. Observera, att jag nu inte , även om det kan tolkas så, påstår, att Kafka själv, hade en medveten klar blick över det hela, över strukturen, liknande den som här framställs i ett ”schema”, men att han antingen hade det, eller anade, att det var något liknande det jag i schemat beskriver, som han i verkligheten höll på med. Ett annat alternativ är, att han enbart hade en känsla av, att denna egenartade skrivsysslas produkter visserligen liknade litteratur, men att det aldrig skulle bli romaner av dem. Han kunde ha känt, (insett), att det inte fanns någon organisk helhetsmöjlighet i de kapitel han skrivit till *Processen, Amerika* och *Slottet*. Kafka avslutade inte de tre romanförsöken av den anledningen, att han - medvetet eller omedvetet - begrep, att han försökte hantera (!) det delade/dubbla/ *Omedvetna* , och att *hjältens* agerande och tänkande aldrig till fullo kunde återges, och alltså inte (såsom

varande obefintligt) förstås, eftersom han själv – som ”skapare” - inte kunde hantera sprickan / delningen /, vilket allt gjorde hjälten till ….. en statisk *figur*. *Figuren* blev genom sina ”psykiska tillkortakommanden” oförmögen till beslut, och förblev statisk i bemärkelsen tidlös, - tidlös i bemärkelsen ”icke existerande”. Kafka kunde inte få berättelserna hanterliga UTOM i kortare verk, som i de mer snapshotliknande *En Läkare på landet, Domen,* och t.ex. i *Förvandlingen*. I *Förvandlingen* kunde han hantera klyvningen, därför att det i denna novell förhåller sig så att *Gregors* fysiska kropp, (gestaltande den berömda nödvändigheten) och den fysiska skadan på skalbaggskroppen (en kropp som tillhör *Omedv.A*.. Kafkas hjältar som figurer har aldrig några kroppsliga krämpor, - ja knappt alls någon kropp.) hjälper honom (”förfallet” och ”utsiktslösheten”) ur det statiska läget, (han svälter sig också till döds som *hjälte*).

Nu var *Förvandlingen* Möjlig (!) att avsluta på ett acceptabelt sätt (och hela historien att formas till ett organiskt helt, en mörk sinfonietta med spexgroteska inslag ….), beroende på den extrema – alldeles särskilda – delningen av det *Omedvetna A* i *Yttervärlden*. Eftersom Skalbaggen-*Gregor* är A-et i motsättning till familjen och till lägenheten o.s.v.. En sådan uppdelning av yttervärlden som i *Förv*. finns inte alls i *Amerika, Slottet* eller *Processen*. Den omgivande världen, det grundläggande *Omedvetna A,* är inte alls delad, men tvärtom, helt solitt sammanhållen i dessa tre romanutkast. Där finns en triad: det *Medvetna,* det *Omedvetna A* (omvärlden) och det *Omedvetna B,* (hjältens infall, begär, nycker, historia o.s.v.), där det *Omedvetna B.* alltså, som vi redogjort för, överlappar på ett skärande sätt det ”egentligt *Omedvetna*”, vilket är yttervärlden.(Vilket är det som i fiktionen obestridligen är, och således i Hegelskt språkbruk skulle betecknas med begreppet: ”det Nödvändiga”.). *Förvandlingen* har tolkats på ett antal sätt: Man har t.ex. som Friedrich Beissner i *Kafka, der Dichter*, menat, att det förmodligen är så, att hela skalbaggen är ”en vanföreställning hos den sjuke hjälten”. På detta tyder, menar

B., det faktum att – det berömda – omslaget på den första utgåvan (1916) visade en man i morgonrock och tofflor rivande sitt hår av förtvivlan. [dclix]Fler har ansett sålunda: *Gregor* förvandlas inte ! Och vart har man kommit, vad har man förklarat med den åsikten ?

Jag tror att Kafka ansåg, att det var ett *omoraliskt* företag , att söka avsluta de tre stora romanerna, på grund av att han förmodligen själv så småningom ansåg, att de inte utgjorde ett estetiskt helt, inte hade någon strikt linje eller gräns för sig, - att man inte kunde skapa en logik av *det tillfälliga* - och han bestämde sig till sist för att inte alls försöka. Detta var givetvis – enl. min gissning – inte lätt, som Kafka var normalt karriärmedveten, äregirig och visste, att han hade förmågan att skriva.). Det är lätt att ibland betrakta Kafka som ett omedvetet geni. Han skrev inte så mycket om sina tankar kring estetik, så att det går att samla det till en sådan, men han var – är min uppfattning – en medveten författare, även om han lutade sig helt mot sin förmåga att skriva i sin speciella *trance* och utnyttja sin intuition och flödet av inre bilder. Han sökte medvetet inom den flaubertska målsättningen, sin form och stil. Han skrev förvisso inte alls analyser av andras verk, men omformade sina uppfattningar om litterära verk i förståelse, - en förståelse han ofta uttryckte i bilder eller liknelser, eller dök in i dem och poängterade en romanfigurs betydelse för historien o.s.v..

Hypotes: När Kafka skrev sin sista roman, *Slottet*, tycks det (Obs!) alltså , som om han försökte – hade för avsikt att – bryta upp från sin vanliga teknik, och reducera sprickan i *Hjältens Omedvetna*, men han kunde inte göra detta, eftersom han nu inte alls lämnade, på ett tekniskt kvalitatativt annorlunda sätt. Han sökte skriva romanen först om figuren ”gästen” – sedan i jag-form men övergav det försöket. Han lämnade dock – *de facto* – inte sitt vanliga mönster. Av inre tvång ? Det tycktes omöjligt att göra en revolution från insidan av den invanda stilen (trance) , inom hans egen invanda skrivteknik,

och han tyckte för mycket om att ligga nära den klyfta där *Hjälten* låter två *Omedvetna* sfärer stå a.) emot varann och b.) emot honom. ---- Men att skriva en roman *Slottet* utan ”triaden” (”min” triad) , det skulle ju ställa honom i en svår situation: om han ville behålla *Yttervärlden* som det supplikerande och det reella *Omedvetna* , i vilket hjälten rör sig, så skulle han (Kafka) behöva reducera sin lantmätare till en person , som aldrig får några plötsliga (!) *infall*, aldrig synes styrd av något annat än en yttre respons, automatiskt replikerande vad ”yttervärden har för sig ” , o.s.v., kort sagt , en helt ”själlös” person. Nu är lantmätaren beskriven som en monoman människa, men det går i längden inte att skriva en roman att någon betydande längd , där yttervärlden är det Omedvetna, utan att ge hjälten en själ, (ett *Omedvetet B*) så att olika viljor och impulser brottas med varann, och så kanske Kafka i *Slottet* är tillbaka (?) i sin vanliga stil igen.

Ytterligare en hypotes: Kafka tyckte så mycket om, - var så bunden vid -, att ”leka” nära *sprickan* (mellan *Omedvetet A.* och *B.*), att han roar sig med att förlöjliga *K.*, att göra denne till en sprattelgubbe i den lilla plotens och kafkateknikens garn. Så sker i den s.k. ”Bürgelepisoden”, där *K.* hela tiden är tyngd av en enorm trötthet, vilken otvivelaktigt åsättes denne av det *Omedvetna* B. …) , när K. inte vet vilket spel som spelas bakom hans rygg (jfr. Kafkas egen åsikt om sin hälsa : att ” hans huvud och lungor hade format en pakt bakom hans egen rygg.”). Det spel som också i *Slottet* tycks ske bakom lantmätarens rygg, det spelas mellan hans vilja och den omgivande (egendomliga) byn, ett spel, som då låter sig beskådas genom dennes (och hans *Omedvetna B.*s) agerande. Kafka tycks alltså aldrig – icke ens i detta , som nu blev hans slutverk, ha lämnat denna ” konstruktionsform”, trots att han – vad jag själv finner uppenbart (läsaren kanske tror annorlunda) – visste, att det inte skulle leda till romaner, en roman, som han nånsin skulle kunna publicera.

Han kunde ju utan problem publicera novellerna. Ty där var dessa tvära ,”surrealistiska” kopplingar, (dessa bjärta

avvikelser från *DIAU*, i enl. med Bretons (gamla?) recept , om bilder med ”största avstånd mellan bildens delar ” [dclx]och frånvaron av rörelse framåt, statiskheten, dock uthärdliga för läsaren.(Jfr. *En läkare på landet*.). Ty man kan inte gång på gång låta en läsare av en text uppleva att allt är avgjort på förhand. Man tar då s.a.s. ”själen ur varje kapitel”. Det går an att beskriva defaitism, men inte genom att visa på en föregiven logik (!!) i defaitismen. Ödet är ingalunda logiskt, - om man säger så. Kafka upptäckte (han också, liksom Freud) – och *påvisade* – (trol. omedvetet !) , att vi kan inte kan existera utan en *Omedveten* sfär. Om vi försöker, som i Kafkas skrivarvärld – om vi kan kalla den så - att beröva människorna deras *Omedvetna*, genom att tillägga ännu ett (eller låta bli att göra det senare, vilket kan ses som en maskering ….; fast denna, som alla masker, mer uppenbarar än döljer) , såsom ett korrektiv, så skulle vi beröva människan hennes överlevnadsförmåga, och det skulle inte bara bli ett nytt språk, men snabbt leda till isolerade öar, med en människa på varje ö.

Detta kan inte åstadkommas, detta att skriva en roman där hjälten inte har ett *Omedvetet*, där det *Omedvetna* neutraliseras av ett främmande ANDRA *Omedvetet*, - som Kafka faktiskt gjorde, om man inte är förberedd på de oerhörda konsekvenserna, nämligen, att historien kommer att avstanna, att hjälten blir *statisk* och successivt försjunken i ett *nytt*, (annat) mycket egenartat *Omedvetet C*, vars grund, i enlighet med det *Omedvetnas* ursprungligt genuinas struktur, kommer att präglas av ett försvar (i praktiken: ett *Nej*) gentemot allt , och i svultenhet , i brist på annan näring än den utlösande konflikten – vars utgång är given (allt är avgjort) kommer att kollapsa i fullständig strukturlöshet, alternativt vara anlagd för oändligheten, i en oavlåtlig upprepning av behandlingen av den inledande motsättningen.

En människa, en mänsklig varelse, är inte en mänsklig varelse, om inte hen har ett fungerande *Omedvetet*, Freudianskt, Jungianskt, Adlerianskt , Dostojevskijskt eller vilket som helst.

Jag skulle kunna redovisa massor av exempel på ett *Omedvetet* A kolliderande med ett *Omedvetet B*, men det tycks mig fel att – åtminstone i detta skede - i detalj stycka Kafkas text, att göra en systematisk genomgång av denna på ett sådant sätt. Viktigt och riktigt har tyckts mig att peka på det, som utgör det väsentliga uti Kafkas teknik, i akt och mening att undanröja den – åtminstone för mig obehagliga trevande mystik som vävts runt Kafkas namn och kring hans verk. Det mest väsentliga i dessa Kafkas verk är skönheten, (som delvis är beroende av den struktur, den teknik som påvisats av mig här …), att den kan njutas. Det finns inget mystiskt hos Kafka. Kafka var medvetet själv emot varje mystisk åskådning. Han spekulerade inte; han predikade ingenting. Det finns inget som tyder på, att han hade intresse av att själv skapa en personlig mystik; hans samtal med sig själv är ju en hans formulering inom den personliga narcissismen.

Vi kan - ofta - fråga oss själva varför vi har läst, och dessutom blivit "drabbade" av ,den eller den historien av Kafka, som de ”irrande ”och amorfa *Amerika* och *Slottet*. Vi tänker, att det kanske är så , att FK lyckas lyfta upp det mystiska, det verkligt mystiska, såsom 1.) vår *vilja* å ena sidan och 2.) våra *infall* och fantasier, å den andra, så att vi ser dem uppträda, som de kunde ha uppträtt för oss själva, bara nu helt självständigt och inte med oss själva i "förarsätet" men hos en *Hjälte* (anti-hjälte), med vilken vi dels kan identifiera oss (ty han är vilsen), dels inte kan identifiera oss (ty han är vilsen.) (Robert Penn Warren skriver nånstans: ” Poeten är som jiujitsuexperten; han vinner genom att begagna sig av partnerns motstånd …. Och en bra dikt måste på något sätt innefatta motståndet, den måste föra med sig något av sammanhanget i sin egen tillblivelse.”). Vi kan identifiera oss med FKs *Hjälte*, ty vi *vet inte* varifrån hans viljeimpulser kommer ifrån, och vi delar hans förskräckelse över att inte veta det. Och samma sak med infallen, dessa infall, som ofta är en parallell till denna samma förskräckelse. (Nå, detta kan beskrivas mycket annorlunda, på olika sätt, hur detta "spel" påverkar läsaren. Och det är ju på intet sätt så, att alla läsare blir påverkade på samma sätt. Jfr.

reaktionen på läsningen av Anton Tjechovs *The dar*ling ! Varifrån kommer åsikterna , hos *Olenka*, hos pojken ? ---- Låt oss säga att jag här försöker att - genom en beskrivning av mitt eget reaktionssätt (min analysverksamhet) - få läsaren av min analys att förstå, att här försiggår något mycket märkligt, nämligen: ett spel mellan tre entiteter, men att jag samtidigt vill säga, att jag absolut inte vet (kan beskriva) vad "resultanten" är. Jag söker beskriva, jag tar min egen upplevelse/analys som exempel, men jag påstår inte, att det inte finns andra ”spel”, som är lika viktiga. I så måtto är denna analys (den bok ni nu läser) en tolkning. Tolkningar av konstverk kan pågå i oändlighet, som alla vet. Den slutgiltiga kommer aldrig. Det viktiga är ju att tolkningen ger oss , som jag upprepar "med en dåres envishet", ökad förståelse och möjlighet till förklaring.

Genom denna konstfärdiga teknik, som Kafka således (onekligen) tycks ha, (alla är ense, bara inte om vad denna teknik består av) och genom att behålla greppet om denna teknik (genom användandet av sitt "halvmedvetna", "halvsovande", "hallucinerande" tillstånd av skrivande, som Franz Kafka på olika ställen i dagböckerna refererat till), genom att finna ett suggestivt samspel mellan sin hjälte och dennes omvärld, och genom att inskjuta det *Omedvetna B.*, tycks FK framställa en värld in i vilken vi aldrig kan tränga in, men som tycks oss som en egendomlig parallell till vår egen, trots vår gedigna oförmåga att inträngа i denna parallellvärld. Det är alltså en sann parallell, i den meningen att två parallella linjer aldrig möts. [dclxi]--- Och bland det som är kanske mest gåtfullt för oss, i våra egna liv : a.) hur gör vi när vi bestämmer oss ? -. b.) Varifrån kommer den eller den idén, eller det eller det *infallet* ? , dessa (redan antydda…) frågor ser vi nu framför oss, som genom en glasruta till ett (livets/konstens) akvarium, och konfunderas och berörs.

Man kan tänka sig denna triplicitet vi skisserat ovan så här : först i den rena ironiens form: något täcker något annat, Hjälteformen (med *Objektformen* under, det *Omedv. A*), så byter dessa plats, : det *Omedv. A* (över-)täcker *Hjälte*-formen, så tillbaka till det första läget. Men i detta så dyker nu genom

BÅDE det *Omedv. A* och *Hjälten* upp – rakt igenom – det *Omedv.B,* : det bryter igenom ironien, och vi vet inte vad detta *Omedv.B.* kommer ifrån, - men en sak är säker, när man väl nu fått syn på det, nämligen den, att ingenting blir sig likt efteråt.(Det *Omedv.B.* syns komma ur en tolkning som varje läsare tvingas (!) göra av hjältens beteende. Det är s.a.s. grundat i ”varje mänsklig uppfattning om en människa”.) --- Så är nu Kafka inte ironiker, som vi alla först trott, men är den, som bryter igenom den ironiska världsordning, som han i fiktionen tyckts ha skapat, som en bild av världen. (*Den genombrutna ironien* är född.)

När vi nämner ironien så är det lätt att peka på Friedrich Schlegels intressanta teorier om den ”moderna” (då !) romanen, under högromantiken, i dennes artiklar (kring 1810) i *Atenäum*, *Lyceum* och andra tidskrifter (och i föredrag)… Ingen förstod kanske bättre, och sysslade mer med ironien i samband med romanens teori än denne. Man kan dessutom hos Schlegel finna intressanta noteringar om behovet av en övergripande *mytologi* i romanen. Fr. Schlegel menar att Homeros hade de grekiska gudarna, att det i den roman som uppblomstrade Frankrike under mitten av *Nya Tiden* hade kristendomen, o.s.v.. Hos Kafka finns ju också en *mytologi* som snarast är kopplad till ….. drömmen, och Freuds teorier om denna. (!) (Kristendomen är frånvarande.). (Sådana här illustra meta-resonemang var vanliga hos de spekulativa romantikerna, när det gällde att skapa en estetik som de själva fann meningsfull. Jag talar här främst om Fr. Schlegel, Novalis och Herder.)

Kierkegaard menade, att *beslutets ögonblick* aldrig nånsin skulle kunna dokumenteras eller *förklaras*, hur långt än tekniken framskred. Och densamma – d.v.s. tekniken - har ännu idag inte visat några tecken på att kunna motsäga Kierkegaards påstående. Trots neurovetenskapernas enorma (?) framsteg. Kanske är psykoanalytikerna - trots det i nutiden sviktande stödet de får från de flesta håll, - de, som kommit närmast svaren på dessa nu antydda frågor. Och vad skulle vi

s.a.s. göra, om våra beslut kunde både iakttas och förklaras? Frågan kunde då icke ens ställas. Utan att bli - något kyligt – utskrattad. --- (Intressant är att Kierkegaards betoning av *Nuet* har en viss parallell i Benjamins tal om det ”messianska” i dennes *Historiefilosofiska teser*, [dclxii] där denne står emot historicismen, och manar till vaksamhet mot slapphet och godtrogenhet. B. pekar också – indirekt - på det rent löjliga i att understryka den historiska tidens väldighet (eonerna), och manar till uppmärksamhet i Nuet.). Den åsikt som Kierkegaard (och delvis även Benjamin) hade om dessa problems natur , gränsar ju till det som Kafka framför i fiktionens kostym i sina fyra mest prominenta texter.

Vi är - gissar jag - oftast inte medvetna om, att han framställer just dessa problem och dess implicit underliggande frågor, men om vi frågar oss själva huruvida han gör det, så tror jag , att praktiskt taget alla skulle medge, att han gör det. Genom att i sitt *verkuniversum* införa det - i förstone för oss "smått absurda" - *Omedvetna B.* gör han - till synes med lätthet - detta. Kafka beskriver mysteriet, det mysterium som Kierkegaard (Sartre och vissa av de andra) s.a.s. beskriver utifrån, nu - genom sitt "konstgrepp" inifrån.

Gör han nu verkligen det ?

Gör han?

(Svar på inledande fråga [1.]).

Låt oss säga, att han gör det, inte genom metafor, men genom "effekt".

Eftersom vi inte (alls) kan ta till oss, recipiera, *två omedvetna nivåer* (mängder) på samma gång, (samt en berättares försåtliga blinkningar) så blir vi - som läsare - splittrade i en slags ilska och ifrågasättande (… *disbelief*) , och vi inser inte, att vi är i samma situation , som vi är i frågor som :"Vem är jag?", ""Vad är Självet, Jag Själv"?", - eftersom Självet - i frågan -, är delat i två delar liksom Kafkas *Omedvetna A* och *Omedvetna B.* Vi har ett *Själv* med avsikter, och vi har ett *Själv* med det som återstår efter beslutet är fattat: det eller detta. Och det finns alltid (ständigt) ett slags krig mellan vad vi tror, att vi var *ämnade att göra* - å ena sidan - (

om vi tror det) , och vad vi faktiskt gör & gjort - å den andra. Således har vi två "Själv" (nästan analogt (?) med vad Th, Adorno så envist anklagar Kierkegaard - jämte Hegel - för i sin doktorsdissertation. Adorno menar i denna att Kierkegaard i sitt ”testamente”, *Sygdommen til Döden*, just har två själv sammanblandade. [dclxiii]).

Här befinner vi oss just i samma "sjösjuka" i vilken FKs hjältar syns befinna sig i, för *OSS*. [dclxiv] Ty dessa "hjältar" är inte, som "personer" i böckerna, medvetna om samma "sjösjuka", - *vertigo* - men endast de svårigheter de möter .... Nej, de är inte medvetna om någonting alls, knappt. De lär sig ingenting. Men de kan det inte, ty de befinner sig inte i en ”vanlig dröm”. De kan heller inte vakna upp ur den, hur mycket man än skulle ropa högt deras namn ! ..... De ser bara en liten bit framför sig, vecklar in sig i resonemang för stunden, om den förra repliken, fattar inga större beslut, och större handlingar är dem främmande. (Slående är ju att den mest radikala och grymma handlingen i Kafkas verk utförs av en maskin , - maskinen i *I straffkolonien*, som också vid sin sista operation tycks hoppa ur det förinställda schemat ..., - såsom en Kafkas grotesk över rättsmaskineri, logik och över maskiner.---. Maskinens ”skrivfunktion” slås ut: ”Harven skrev inte längre; den bara stack.” [dclxv] Maskinen är självförstörande, - …. den faller isär.).

Utmärkande för hjältarna (figurerna) i romanerna är deras benägenhet för närsynta resonemang, för seende ur grodperspektiv. *Processens*, *Slottets* och *Amerikas* hjältar lyfter aldrig blicken, låter aldrig tanken sväva i några vittgående planer för framtiden. Hjältarna (figurernas) mål är lågt satta här i livet (”livet”). De vill nästan bara överleva.

Livet var för Franz Kafkas skrivandet. Radikalt var detta, denna enhet. Och den innebar inte bara det att han uppgav ett normalt liv (inte utan motvilja) men också att han kände sig i förbund med djävulen. Kafka har skrivit mycket om skrivandet. Mycket material för noveller och annat är skrivandet självt, en slags självreferens med andra ord.

”Utan att göra någon stor affär av det lyckades Sancho Panza under årens lopp, genom att grundligt insupa ett stort antal riddar- och rövarromaner under kvällar och nattimmar , så väl i att avvärja från sig själv sin demon, vilken han senare kallade Don Quixote , så att denne demon därpå gav sig iväg, ohämmad, på de galnaste uppdrag , vilka, emellertid, av brist på ett förbestämt ändamål, som skulle ha varit Sancho Panza själv, inte skadade någon. Som en friboren man, följde Sancho Panza filosofiskt Don Quixote på hans eskapader, kanske av ansvarskänsla, och hade mycket stort och upplyftande nöje av dessa till sina sista levnadsdagar.” [dclxvi]

Det, som i allmänhet brukar resoneras ikring, när det gäller Kafka: det material i romanerna, som man kan knyta till exakta (eller mindre exakta) händelser och upplevelser i Fr. Kafkas liv, kommer här i skymundan för det, som jag – då – anser har större förklaringsvärde vad gäller att reda ut problemen med uniciteten i författarskapet, och till att komma till rätta med de – i mitt tycke – felaktiga resonemang som förekommer i många tolkningar av de texter det här är frågan om. Mitt arbete rör alltså *formen*, och inte det , som jag anser sekundärt, av flera olika skäl : det biografiska materialet, och de enskildheter, vartåt det konkret innehållsliga pekar, - vilket jag anser är ganska så tydligt (uppenbart) för var och en, som ger sig i kast med texten i samband med biografin. Det, som jag anser uppenbart, det tar jag alltså inte upp. Det är helt onödigt att referera eller parafrasera det lätt urskiljbara innehållet i de partier, som har klara hänsyftningar på tidsmässiga eller personliga aspekter. Det är för mig inte väsentligt. Jag utgår ifrån, att det för Kafka, med den för honom betydelsefulla ”flaubertestetiken” *in mente* , också var av ringa vikt, att tillmäta materialet betydelse. (Konsten att hitta en förevändning. Ploten som förevändning för greppen. Greppen som döljande frånvaron av plot.). Här tar jag alltså fasta på det, som ingår- är huvudsaken - i denna estetik, : *att skriva om …. ingenting*. Vi bevittnar hos Kafka en del av modernismens

födelse, utifrån en unik vinkel. Det är denna vinkel, som jag försökt isolera. Varken mer eller mindre ! (Vi ser på andra ställen i Europa andra verk tillkomma, inte minst i Frankrike, av unikt slag.)

Albert Camus skriver - som nämnt - i sin essä från 1942 - i avsnittet *L´espoir et l´absurde dans l´oeuvre de Franz Kafka* [dclxvii]om Kafka, att varje kapitel (!) i Kafkas romaner är liksom ett välspelat parti schack. Men: mellan vem och vem? Den inre kampen, det inre spelet, det inre halvdrömmandet: det tillstånd av halvvakenhet, beskrivet av Kafka (flera gånger) är liksom ett välspelat , avslutat parti schack. Halvvaket, - är det kanske som ett "vaket hallucinerande",- en vaken *hypnagogi*, med penna i hand, eller en särskilt utvecklad teknik att dela upp sig själv i delar, där då Subjektet delar sig i två plan, ett övre och ett undre, medan det samtidigt rör sig i en värld, *Objektvärlden*, som är bestämd av vad Subjektets övre skikt tankemässigt har för sig. Så blir responsen dubbel, och schackspelare No.1 har i praktiken (sic!) två stycken olika schackspelare emot sig, som – låt oss säga – för (spelar, äger, flyttar) de svarta pjäserna…..

Apropos detta med kapitel, oavslutadhet, (Jfr. Judith Butler och "the poetry of non-arrival " …) egenartade inledningar, retningsfaktor, o.s.v. kan här citeras Susan Sontag, apropos pornografiska texter:

"Ett stycke pornografisk fiktion presenterar bara som en futtig ursäkt till inledning, och fortsätter sedan i evighet och slutar i ingenting." [dclxviii]

Kafka "retas" (i en *svävning*, ett (högromantiskt) uttryck han själv gärna använde i samband med vad han ville uppnå med sin konst…) med *Monologen* (i Augustinsk betydelse av *sololoquia* = i.e. : samtal med sig själv…) och *Monologens väsen*, med konsten att tala med sig själv. *Den inre dialogen*. Han kanske inte trodde att självanalys var möjlig, ifrågasatte det möjliga i (i nån väsentlig mening) att tala med sig själv, att få fram sanningen ensam, utan att lura sig själv, och/eller att lura fram densamma. [dclxix]Jämför Kafkas mindre konstruktiva

irritation över Marcus Aurelius *Själv-betraktelser*, och motsvarande stora nöje vid läsandet av skeptikern Nietzsche, N., som ju ställer ifråga sådant som ett ”jag”, och istället framhåller det relativa och perspektivistiska, och alltid – med en otrolig misstänksamhet - ser till vad som alls är möjligt att påstå. (jfr. här A. Hägerströms “värdenihilism”.). Ty samtidigt som Kafka ironiserar över *Monologen*, diskursen, och över fiktionen, över romanens form, *nota bene* : i dess mer enkla form, så använder han ironien bl.a. för att få fram en sanning.

Något av detta kan kanske subsumeras under rubriken: irritation över det Pretentiösa.(Till det pretentiösa hör nu inte bara rättvisan, makten, auktoriteten och *Kommentaren* (som ju är auktoritär även/särskilt i sin byråkratiska anonymitet), men han ställer ju ett frågetecken för borgerligheten och kapitalismen, sträcker sig så långt att han undrar över handlingen, friheten, viljan och infallet, och således går till våra grundläggande, dagliga psykiska realiteter, och synar dem med ett omåttligt förtjust (!), och innerligt skeptiskt, intresse.

Denna sanning får han dock inte fram , icke utan att det sker på bekostnad av något. Det sker på bekostnad av ”handlingen”. Berättelsen blir statisk, emedan *Subjektet* är kluvet på två sätt, när denna klyvnad, (ja: överklyvnad ….) som jag alltså redan beskrivit , existerar, och så kan icke berättelsen föras framåt särskilt långt, den går genom en serie bilder, men är ändå statisk. Varför egentligen? Jo, för att den är låst , genom *det dubbla Omedvetna*. (Och *det dubbla Omedvetna* är i sin tur låst av X: et, av att berättelsen ”sättes”, av att *Förberättelsen* finnes, av att allt redan är avgjort på förhand. – Ofta till *Hjältens* oerhörda nackdel. Om vi nu kan benämna försvinnandet så.).Förberättelsen är bestämmande: fortsättningen, den egentliga berättelsen, som vi läser, är ett upprullande av insikter och av betydande händelser som passerar på ett oåterkalleligt sätt, och denna oåterkallelighet understryks genom de försök som görs av en psykisk kraft att bryta sig ut ur händelsekedjan genom det *Omedvetna B.*, - vilket endast resulterar i små små rubbningar av det på förhand

avgjorda, och belyser detta förlopp desto tydligare, och framför allt belyser det oåterkalleliga, det nödvändiga, … id est, att allt redan – någon mening – hänt, är avgjort. Som jag redan påpekat: Pjäsen är sedan länge färdigskriven. Det är bara att spela med ! ”Tåget har startat, resan är slut !”, som det någonstans heter…

Monologen som en läkande kraft, där ”Sanningen” kommer fram … till slut, *no matter what,* är ju på något illustert sätt bakvänd hos Kafka. Här rullas inte fram, här rullas upp , vad som hänt, bakom en hallucinatorisk slöja. Ett konstfärdigt och egenartat 3-D-draperi, vilket är själva berättelsen.

Och vi kan inte mer än skåda in i spelet mellan *Subjektets* övre plan å ena sidan och kampen mellan *Subjektets* undre plan (här *Omvärlden*).(Det hela liknar Flauberts burleska grepp, att ta ett avsidesperspektiv på sin fina berättelse *Herodias*, …. Eller spela ut marknadssorlet och aktiviteterna på torget i Rouen mot kärleksförhandlingarna mellan *Adolphe* och *Emma* i *Madame Bovary*. Man kan ju se detta marknadssorl som en distraktion, ett alternativ för tanken att löpa till, närapå i detta en gigantisk freudiansk felsägning, eller en kommentar någonstans ifrån ….. något som är *Något Annat*.). Vi tror först själva att Kafka *leker med vår förväntan*. (Som i verk inom den västerländska konstmusiken, där förväntan och upprepning, spänning och upplösning, är centrala.). Och vi upphör ju faktiskt aldrig att tro, vid läsningen av t.ex. romanerna, att någonting ”verkligt”, eller åtminstone ”verkligen”, skall hända … i t.ex. *Amerika* eller *Processen*, utan att inse, att det inte är möjligt att det nånsin kommer att ske. Leken med förväntan (!) är således en skenbar och i sin skenbarhet här grym lek…..: det är aldrig tänkt att vi (eller Kafka själv) skall bli *nöjda* med avseende på någon slags konkret utgång av berättelsen.

Kafka låtsas som om berättelserna är som ”riktiga berättelser”. Han spelar ett spel – en *gambit* , lägger ett krokben – (här måste Kafka faktiskt arbeta ur en form av ”överläge”, hur märkligt det än kan låta, med en såpass ”timid” man .), och

han hinner - under det texten löper - förevisa mycket, mycket om beteenden och mänsklighet och mycket om tingens natur, men någon historia blir det aldrig. Ty allt var som påpekats avgjort på förhand. Allt är en jättelik *elaborering*. Det är inte en avvikelse, men just en utläggning. Det enda säkra är, att det som hänt har hänt. Det är således delvis en sorgesång över Nödvändigheten, såsom Nödvändigheten behandlas av mången romantiker, d.v.s. Nödvändigheten i bet.: det som (redan) är, det som bara är. Det som finns.

Detta med Kafkas låtsande, eller icke-realism, har naturligtvis – som vi antytt ovan – inte ett dugg att göra med *magisk realism,* - det ÄR icke magisk realism, och det är inget föregångeri till detta heller. Ty det är ingen realism, ingenting i yttervärlden är besjälat, på ett sätt som är skilt ifrån hjälten (*Subjektet*) …o.s.v.). Att sorgesången nu är tragikomisk, att det genom de lustiga infall som ” der andere Schaupflatz ” förser Kafka med, för in momentet av skenbar *Tillfällighet* / *skenbar Möjlighet* in i vårt medvetande. Så får Kafka på detta sätt konkretisera det han så ofta påpekar i sina texter, att det eller det enbart är ”skenbart”, - ” en sannolikt betydelsefull blick”, (de båda väktarna i *Processen*) …. vilket han alltså gör *”tongue in cheek*” ….

Så är Kafkas verk *ett svar på frågan*: vad är det som har hänt ? (i Y.). I *Slottet* ? Vad är det som har hänt *innan berättelsen,* som knappt är en berättelse, nu börjar ? Så är Kafkas verk ett saktmodigt och inre ”avtäckande” av en sanning om hjälten, t.ex. ett avtäckande av *K.* i *Slottet*. Vi får följa med lantmätare K. i hans *Omedvetna*, och även i det förunderliga *Omedvetna B.* , som är ristandet i (misskännandet av) villkoren för det ontologiskt Nödvändiga, och som är till för att vi skall se det Nödvändiga som nödvändigt och det *Omedvetna* som omedvetet, och för att vi skall på samma gång se *K.* som förlorad och återupprättad. Det är alltihop som ett sorgearbete, hela *Slottet*. En *Pavane* över en *(redan/snart)* död lantmätare. *Något vi vanligen förbinder med begreppet ”nödvändighet” är lagbundenhet; lagbundet följer en berättelse den väg som är utstakad av ett öde*, *eller följer i*

spåret av det, som i själva verket redan hänt. I *Slottet* lär vi känna – något – en person, som i sin dröm (eller sin fantasi) drömmer sig själv utifrån sina förutsättningar, utifrån vad han varit och sin historia. Allt bär upprepningens prägel. Varje handling från *K.s* sida är sådan, att den inte alls känns ny. Det är allt det gamla vanliga, och i den främmande världen, *slottsvärlden,* ses *K.* med ett visst irriterat överseende från de andra. Han besvärar mest, men tolereras, möter ömsom motstånd, ömsom lite vänlighet. Eftersom han inte är i stånd till att i denna (*omedvetenhetens, drömmens*) värld satsa något, så erhåller han heller ingenting tillbaka. Han syns, omedelbart, vara rebellen i detta samhälle, i slottsbyn, där innevånarna har inrättat sig rel. väl. Och han , hjälten, K. som lantmätare, finner ju ingen plats, och inget besked, når ingen ansvarig att tala med hur mycket han än anstränger sig. Solid står hans omvärld emot. Han söker genom omvägar – främst genom kvinnor, just som *Josef K.* – att nå Makten.

Utifrån andra utgångspunkter än mina kommenterar skriver den utsökte Erich Heller:

”Sannerligen, ingen tillfredsställelse kan erhållas inom denna världs gränser Ändå måste kraften att inte bara att erfara men också att poetiskt skapa denna värld ha sitt säte utanför. Endast ett sinne som håller vid liv ,i åtminstone ett av sina avseenden, minnet av en plats, där själen är i sanning hemma, är kapabel att kontemplera med en sådan kreativ kraft en själs kamp i ett fientligt land, och endast en oändlighet av godhet kan bli överflyglad av visionen av de värsta möjliga av alla möjliga världar. Detta är orsaken till varför vi inte enbart är gripna av fasa av denna bok, men också blir berörda av dess sorgsenhet, av melankolin av andligt nederlag , som i sig bär med sig ett subtilt löfte.” [dclxx]

Här åsyftas ju Kafka själv. Nu skulle Heller komma förmodligen ”närmare” *Slottet*, om han istället kontemplerade lantmätaren och dennes innanför och utanför.

Kafka är på flera plan: *osäker ironi* ! En ironisk *stereologi*. Han låtsas skriva böcker, romaner, men vi berövas hela tiden – på olika sätt – landskapets struktur (Världen) , och jämfört med Dickens eller Balzac (*Papa Goriot*, *Bönderna*) eller också vilken kioskroman som helst, så befinner vi oss i ett öde land , eftersom detta land s.a.s. *"sluttar"* …. Ut emot oändligheten, det gives inga gränser, där förändringar och överraskningar slutar…... Ett stort "*als ob*" / som om /….. [dclxxi]

Dickens´ landskap är inte bara verkligt, det är – liksom Balzacs - , byggt på … (national-)ekonomi. Det handlar om pengar och karriär, och är historier om medvetanden i en (kapitalistisk) ekonomi. Så kunde vi säga att Kafka behandlar "begärsekonomin" ur den ofrivillige "slösarens" perspektiv, d.v.s. (i enlighet med termodynamikens andra lag) ur *Subjektets* perspektiv på sitt – förmodligen – nästan helt interioriserande begär. (Jfr. estetfilosofen Ljunggrens begrepp "fantastisk subjektivitet".) [dclxxii] Så kan Kafkas *form* karaktäriseras med begreppet " ironi", men då i en mycket komplicerad bemärkelse, som vi sett.

Kafkas ironi är en blandning mellan "täckt" och "öppen" [dclxxiii] , den är strukturellt sett "öppen", - och med "öppen" menar vi då en ironi som spelar öppet, som har med de ironiska medlen, d.v.s. som indikerar , med en överdrift, blinkning eller dylikt, att allt inte är vad det ger sig ut för att vara, men att motsatsen kanske hellre skall tas i beaktande. Ironien hos Kafka är av flera slag. Dels har vi en vanlig dramatisk (romantisk) ,"öppen", ironi:

"´Mig står hela saken fjärran, jag bedömer den därför lugnt /…./´."[dclxxiv]

Men i de flesta fall är det en större ironi. *Ironien* hos Kafka är (då, enligt mig) inte främst riktad emot någonting i vår historiska yttervärld (såsom till exempel diverse "marxistiska" *kafka-tolkare*, som Goldstücker m.fl. ansett, rörande samhället, moderniteten, byråkratin, rättsväsendet), utan rör sig inom sitt eget universum, och berör (såsom aska efter skrivandet, såsom

Kafka indikerade , själv ….) Kafkas inre, eller världens och tillvarons. Är ironien då i detta fall riktad, så är den det i antingen *Katharsis* eller hån för/gentemot Kafka själv eller gentemot tillvaron och världen.).(Søren Kierkegaards ironi var – hur raffinerat insvept den än var, alltid öppen, och det var den av princip, ty Kierkegaard var – först o främst , och i detta avseende – *etiker*, och ansåg att det, att spela med *en täckt ironi*, *d.v.s.*: att ironisera över någon i sin egen enskilda överlägsenhet och …. I hemlighet, (*covert*) var moraliskt förkastligt.). Kierkegaards ironi är intimiserande,: han söker med ironin dra läsaren närmare sig, och försöker att få läsaren att utveckla en liknande ironisk attityd (och att själv, som författare, " få skrattarna på sin sida";[dclxxv]) och utvecklar ironien såsom medel att nå sin läsare, i sitt spel, som en del i *Meddelelsens Kunst*.[dclxxvi] Så är S. Kierkegaards ironi inte en *sokratisk ironi*, som söker lura svaren ur läsaren, (den *majeutiska*, förlossnings-ironien), men en ironi som söker charma och dra till sig sin läsare, och få läsaren i maskopi med sig själv.

Kafkas ironi kan återfinnas på det strukturella (här är det nu fråga om en *verklig struktur* i *strukturalistisk* mening) planet. Romanerna är uppbyggda, i någon grad, <u>såsom ironi är uppbyggd</u>, men bara mer komplex, då Kafka har tre nivåer, där (den vanliga) ironien bara har två. (Vi kan här åter påminna om den rikedom som finns i ironien, hur mångfacetterad denna är, och hänvisar med förtjusning till den utmärkta *L´Ironie ou la bonne conscience* , (1964) av Vl. Jankélévitch, den ryskfödde, franske filosofen och musikkännaren ..). Det är – som sagt – inte ovanligt, att hos människor, som läst Kafka, finna begreppet *ironi*, som en del av *beskrivningen av upplevelsen*. Men man har ofta svårt att säga varför, och vilken slags ironi det handlar om….. (Det är en egendomlighet med det, att framlägga en struktur, som man tror sig funnit i en fiktion. Ty man börjar genast betrakta denna som en slags "norm" , mot vilken det syns naturligt att man kan bryta mot. Så söker man snart alla dessa brott, för att i dem söka en ny

struktur, o.s.v., o.s.v..). Något, som bl.a. Hans Hiebel pekat på, är ju den rika förekomsten av metahänvisningar till det egna författarskapet, där Kafka alltså ofta i berättelsen, halvöppet, ironiserar över och kommenterar sin egen skrivsituation, en situation som han alls inte alltid är lycklig över.

Kanske kan man se av biografiska fakta (?) och av breven av Kafkas hand (främst i breven till Felice Bauer), att Kafka hade en ironisk attityd gentemot sig själv, blandad med djupt tvivel och en intensiv längtan efter allvar – och efter en slags ”allt omfattande” estetisk-moralisk ”renhet”. Han kunde lätt använda ironi som skydd och tycks ibland att ironiskt krypa ihop (skratta åt sig själv), till exempel på ett känt foto där han står, lutande sig på armbågen mot en pelarsockel (utanför familjens bostad i Kinskypalatset) med systern Ottla ståendes (rakt och frankt blickande mot fotografen…) i sin närhet. Han har på detta kort ett leende, som tycks medvetet undvikande och gäckande. Att Kafka i sitt skrivande skulle ha humor är en uppfattning man inte sällan stöter på. Så t.ex. hos Guattari/Deleuze. Också Felix Weltsch skriver om ”religiös humor” hos FK – i den essä som avslutar Brods bok om FKs ” *Glauben und Lehre*”. [dclxxvii]Jag har svårt att tänka mig, att det som Kafka själv skrattade åt vid sina uppläsningar av verken, verkligen har med humor att göra. Om man säger att det är humor i delar (eller hela) Kafkas verk, så har humorn i samband med Kafkas verk kanske mer med en återhållen ironi att göra. Kafka skapar *spänningar*, *retningar*, och upplöser dem alltså knappast. Kanske har skrattet som vi förbinder med Kafka en viss likhet med Gogols skratt, *Kappans* och *Näsans* författare, en annan högläsare av sina verk, en annan stilbildare med sinne för detaljer och för uppmålande av tragiska getalter djupt insnärjda som offer i maktapparater. Samtidigt talar vi i så fall om en författare till ”svart humor”, till ”art noir”. [dclxxviii]Kafka :” Mitt skratt är som en betongvägg.” (FK i samtal med Janouch.). Jämför åttonde kapitlet (*Väntan på Klamm*) i FKs *Slottet*:

” /…./ Nu frös det på lite grann, snön var fastare, det var lättare att gå. Men istället började det naturligtvis redan skymma och han påskyndade sina steg.

Slottet, vars kontur nu upplöstes låg öde som alltid. K. hade hittills aldrig sett minsta tecken till liv däruppe, kanske var det heller inte möjligt att urskilja någonting på detta avstånd, och ändå envisades ögonen med att spana, ville inte ge sig till tåls med stillheten. När K. betraktade slottet, tyckte han ofta att han såg någon som i allsköns ro satt däruppe och stirrade ut i rymden, inte på något sätt försänkt i tankar och därmed avskuren från allt, utan fri och obekymrad, som vore denne någon allena och sedd av ingen och likväl måste känna med sig att han var iakttagen, men inte det ringaste störde det hans ro, och verkligen – man kunde inte säga om det var orsak eller följd – : betraktarens blickar kunde inte hålla sig fast, de gled undan. Detta intryck blev idag än starkare med den tidiga skymningen. Ju längre han blickade dit upp, dess mindre urskilde han, dess djupare sjönk allt i dunkel.” [dclxxix]

Detta avsnitt kan nu, i den *Stora Satirens* namn, ses som en satir över *Den Om Allt Obekymrade Guden,* - en Weltschsk religiös satir … - men det är likaså, ”i en slags svävning”, en satir över *K.* – och man kan skönja ett slags *berättarens* ”överseende” leende över denne. När man frågar ”mannen på gatan” om Kafka, är det vanliga svaret man får :”drömaktigt” (eller ”mardrömsaktigt”) alternativt :”ironiskt” och i *Wikipedia* (”folkets lexikon”, alltså den ”allmänna meningens” …) står det :”magisk realism”, (… och vid *magisk realism* står det då: ”föregångare till Fantasy ”….). Och man kan ju ganska lätt se, hur Kafka använde ”drömmens språk” (s.k.) – ty, det tycks ju, av allt att döma – finnas eklatant ett slags sådant, - och för Kafka tycks det ha varit både naturligt, nöjsamt, och kanske även nödvändigt för mental överlevnad, att i skrivandet ”leka med ” detta, och utan överdriven respekt dessutom…. En parallell till Freud: att släppa alla infall fria, - liksom Freuds uppmaning till analysanden till ”fritt associerande” , och till analytikern, till en : ”fritt svävande uppmärksamhet”… Det var,

som om det var för honom, Kafka, både lustfyllt, (!) naturligt och nödvändigt (för överlevnad), detta att drömma vaken, och dubbelt lustfyllt att skriva ned det hela, att använda sin förmåga, (den sedan ungdomen odlade förmågan), att överskrida gränsen till drömmarnas land …. i vaket tillstånd, i ett tillstånd av klart medvetande, måhända för att göra det ännu klarare.

(Det har framhållits, som kritik av psykoanalysen, att det, i och med det postmodernas inträdande ”på scenen*”, id est* : världen, och därmed i viss mån *Jagets,* upplösning, inte omedelbart kan tänkas att någon analytiker skulle kunna få ordning på *signifianternas rad* , och tolka ett *Jag* i upplösning, eller ett vandrande, vardande, *Jag.* Sigmund Freuds patienter hade ju en enhetlig bakgrund, och kulturen var en monokultur. Hur skulle eg. psykoanalysen kunna nu överleva i Jagets nya läge? , frågas det ibland. Man kan här tänka på den definition, som den franske filosofen Baudrillard initialt gav av *det postmoderna*, och den debatt , som följde med ett eventuellt ”postmodernt interregnum”, och med ”postpostmodernism”.

Man förvånas gång på gång av att Kafkas texter tycks så dynamiska och intressanta, när det i det yttre råder en sådan prominent statik ! I en brevväxling med filosofiprofessorn Ingemar Hedenius, som jag ett slag hade, var vi båda slagna av det faktum att vi uppskattade dessa historier, berättelser där egentligen ingenting alls vanligtvis hände! Berättelserna var helt statiska. Hur kunde man fascineras av något som var statiskt ? Erich Heller skriver om den centrala situationen i *Slottet*:

”Den utspelas i en värld som inte känner till rörelse, förändring, förvandling. Dess puppor förvandlas aldrig till fjärilar. /…./” [dclxxx]

Kvalitén är icke den som i psykologiska utvecklingsromanen, (ex. Goethes *Wilhelm Meister*, Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*,), i den omedelbara insikten om personens utveckling, men vi kan i stället förvånat se hur Kafka

nästan parodierar en sådan roman (FK var mycket förtjust i Kellers roman !) i *Amerika*, där *Karl Rossmann* ju ställs i en situation, där en psykisk förändring och växt praktiskt taget är ”av nöden”, men där man intuitivt succesivt inser dess omöjlighet (tekniskt en funktion av det *Omedvetna A.*, som är det konstanta, omslutande verk-universumet.).

Som ett sådant riskabelt företag, som Kafkas gigantiska avväg från den upptrampade stigen utgör, upplever man knappast hos t.ex. en G.G. Marquez när denne skriver *Hundra år av ensamhet*, eller *Patriarkens höst*. Och inte heller J. L. Borges sätter i sina noveller , *Biblioteket i Babel* eller *Alefen*, sin själsliga hälsa i pant på samma sätt som Kafka gör och ingen av dem skapar samma gigantiska spänning. Lika lite Joseph Heller i *Moment 22* gör det. Men de tycks mer vällustigt avspänt roa eller experimentera. Ingen säger, att det alltihop är något annat än utmärkta författarskap. Men de är till sin natur väsensolika *visavis* Kafkas. *Just som Zadie Smith säger*: Kafka sysslar med något annat!

Kafkas verks *litteraritet* är – från en synpunkt sett - den allra mest otroliga *semiologiska hieroglyf* – som vi överhuvudtaget har, i vår berättelsekultur.

Vi kan kanske se *Kafkas* teknik såsom en teknik som tar sin utgångspunkt i den tyska *Kunstmärchen*, och faktiskt startar upp (i och med X) i själva höjdpunkten (d.ä. i slutpartierna) i *Märchen*, - där man nu verkligen ”svävar”, såsom i slutet av Novalis´ och Tiecks ovan nämnda historier. Därtill (?) lägger nu Kafka sin medvetandesplittrande effekt. Man kan tänka på detta i det följande. Ty för att se , för att belysa, hur väl en struktur – som ironien - kan vara till tjänst för att bära upp en grundstruktur, som i sin tur kan innehålla än mer, en del *poetiska element,* vill jag återge ett stycke ur en text av engelsmannen Stephen Spender:

”Här stöter vi på ett av litteraturens högsta mysterier, vilket kanske genom missförstånd, har lett till olika litterära skolor – sådana som symbolisterna, imagisterna, författarna som försöker skriva ”ren poesi” och som nu senast

”surrealisterna”. Mysteriet är detta. Det finns vissa ställen i poesin , där en dikt eller i ett versdrama (som hos Shakespeare och Racine) har avsöndrat en rad, en bild, en liknelse, som tycks helt och hållet höja sig över den händelse eller ingivelse som gav upphov till dikten. Det finns rader hos Shakespeare, Racine och Keats som tycks nå upp till enverklighet som är fullständig oberoende av den poetiska situation som de sprang fram ur. Samma förhållande träffar vi på hos Johannes av Korset, och det ger hans poesi en verklighet som tycks stå helt fri mot den rätt konventionella pietistiska bakgrunden i den.

I insikt om detta har en del diktare, kanske med väl stor iver, strävat att skriva uteslutande ren poesi, att göra den enastående bilden, den avsöndrade och oförklarliga symbolen till poesins utgångspunkt i stället för till dess krona. Dessa försök att skapa ”ren” litteratur, oberoende av vanlig erfarenhet därför att den ligger utanför och över den, har lett till anmärkningsvärda resultat, men i längden verkar de sterila. Imagism, symbolism, ren poesi, surrealism – alla dessa riktningar tycks snabbt förbruka sig själva, och när de blir allmänt mod, gör de intryck av att vara en litterär tradition som har tömt sina krafter därför att den inte hämtar styrka ur livet.

Det existerar i själva verket ingen ren bild, ingen fristående symbol, inga rader av ren poesi. De berömda ställena hos Shakespeare, hos Racine och hos Keats finns till just i sitt sammanhang. /……/.”

(S. Spender) [dclxxxi]

Detta idéinnehåll kan man i sin tur ta i beaktande när man jämför på vilket sätt Kafka transcenderar den romantiska *Märchen* på det sätt som antyds av Chr. Eschweiler.[dclxxxii] Hur nu grundstrukturen bär upp poesin är en mycket svår fråga. Här löper troligen de båda in i varann.

Kafkas romaner är egendomliga i det de utspelar sig i en „tredje sfär“, i en forsättning på ett *Omedvetet*, ett slags “*fiktivt omedvetet“,* och dettas reagerande med ett *Medvetet* , till största

delen stympat. Ur denna sfär kommer man inte, och den dynamik som finns är ju illusorisk, och vi kann också se att denna brist på verklig dynamik, som innebär att en vilja är inblandad, och en reell verklighet, att bristen på detta gör att ett av läsaren upplevt nödvändigt och homogent handlingsförlopp aldrig kann upplevas. Romanerna kunde heller – av samma orsak – inte heller skrivas färdigt av Kafka själv. Delarna var ypperliga i olika avseenden i sig själva, kapitelvis, men som romaner skulle de nu aldrig, på grund av strukturen *Medvetet, Omedvetet A* och *Omedv. B* aldrig gå att få ihop. Romanerna har – som de nu finns – en karaktär av statiskhet. Man kan delvis tolka denna statiskhet som att de, alla tre instanserna, ligger under en väldig hand, en hand som är det ödesbestämda,- som antytt - , det determinerade, det sedan länge redan avgjorda. (Därav den likhet de – flyktigt – har med det grekiska ödesdramat, där det dock alltid finns en rörelse.)

Man kan - i studerandet av denna statiskhet – givetvis inte låta bli att undra hur mycket Kafka var medveten om denna problematik, och i vilken mån han medvetet eller omedvetet struntade i den. Kafka var en experimenterande författare. Han teoretiserade nog inte över litterär form, men lät praktiken avgöra. Hans motiveringar till att avbryta de tre romanprojekten får vi aldrig någon närmare kännedom om, tycks det. Vi är hänvisade till våra egna spekulationer.

Vid betraktande av uppbyggnaden av Kafkas romaner, med dess återblickande mot Förberättelsen , kommer jag osökt att tänka på Prousts romansvit, *A la recherche du temps perdu*, där del I, *Swanns kärlek*, är skriven först, 1913, sedan den sista (del VIII, *Den återfunna tiden*), och sedan …. alltihop emellan. Och så finurligt, då, att man efter den sista delen , - först då -, känner sig redo för *del I*. Den nästan perfekta cirkeln.[dclxxxiii]Här har – i och med att det rör sig om en cirkel ,– allt har redan hänt – och händer det åter -, medan Kafka är betydligt mer märklig……: hos honom har allt redan hänt , men vad som hänt finner vi ut *i det som händer*, (i den skenbara världen; kafkauniversumet) och det som händer, det händer egentligen inte alls ! T.S. Eliot finner ofta det lämpligt att återföra läsaren

till början. Eliot är fascinerad av – på ett melankoliskt sätt – i *The waste land* - … början. *Cirkeln* som en acceptansens och den djupa insiktens form. [dclxxxiv] Den eviga återkomsten, hos Nietzsche. När vi tänker på denna ”arkeologiska” inställning, så finner vi den ju också hos Freud: ” Den, som inte är intresserad av sin historia, är en odåga.”. Vi finner likaså acceptans för den hos mängden moderna franska filosofer under olika beteckningar (”genetiskt”, ”dekonstruerande”, ”arkeologisk”, o.s.v..). Skillnaden mellan en ”psykoanalytisk arkeologi” och en arkeologi inom den vanliga historieforskningen, är ju bl.a. den, att vi i psykoanalysen har så viktiga ting som distinkt betydelsebärande, formande (determinerande) händelser, som ju oftast (ofta till dels) lagras i det *Omedvetna*, medan vi i den vanliga historien faktiskt inte har/är någon Hegelsk *Världssjäl* med en ”källare”, varifrån historien , på ett dialektiskt dunkelt sätt, formas.

Vi har i Kafkas tre romaner ju – som vi ofta understrukit - tre *torson*. Det är märkligt att vi alls behandlar tre romaner, som inte alls är klara, men sammanställda av en annan människa, som faktiskt inte visste hur Kafka nu tänkt sig – förmodligen olika i olika perioder – att romanerna skulle fullbordats. Och vi kan misstänka – på goda grunder – (jfr. vad vi meddelat ovan) att Kafka nu aldrig skulle gett ut någon enda av dem själv. Nånsin. Vi kan med stor säkerhet gissa, att det, att han nu inte fullföljde arbetet på *Amerika*, *Processen* och också lade undan den sena *Slottet*, måste betyda att han kommit till insikt om något beträffande deras (ringa) potentialer att bli konstverk, att bli dels fungerande hela konstverk, dels att bli riktiga storverk. (Kafka hade ju – som vi vet – stora litterära ambitioner.). Kafka skulle inte under sin livstid ge ut något av trycket, som han inte var nöjd med. (Åtminstone inte efter författandet av *Domen*, då han själv – tveklöst – insåg sin storhet.) Han skulle förmodligen tycka att det vore lika illa om man gav ut sådant efter hans död. Vilket han alltså – som berättats – uttryckte. (Man kan verkligen fråga sig om det är berättigat att syssla med dessa romaner som (*qua*) romaner. Det gör vi kanske inte heller. Vi studerar en teknik. Liknande ett skeppsbrott.)

Vi har ovan diskuterat om det var inherent i hans speciella teknik att romanförsöken skulle misslyckas. Och vi har antytt att detta beror på det egenartade med [1.] det inledande konstgreppet (X), att allt är avgjort på förhand, samt [2.] att romanerna är ett spel mellan det *Omedvetna* (i form av en fiktiv Omvärlden) och *Medvetandet* (i form av *Hjälten*) och att vi inte i romanerna har någon egentlig plot, någon succession av händelser, som logiskt följer på varann och utvecklar händelseförkoppet, kommer hjälten att förändras på ett intressant sätt och kommer honom att i förbindelser med bipersoner hantera sitt öde på ett inom fiktionen organiskt och insikts/spänningsfullt sätt.

Om man nu närläser *Processen* för att leta efter förändringar hos personer, eller i miljöer o.s.v. så blir resultatet klent (vilket många kritiker har noterat):

Här finns en *Josef K.* , en *Fr. Bürstner*, och *Franz* och *Willem*, väktarna. Ingen förändras.

Om man jämför *Processen* t.ex. med en roman som Kleists *Michael Kohlhaas*, där nu en hästhandlare beständigt kräver sin rätt (även denna roman behandlar ju en rättsprocess …) så följer Kleists roman ett schema med en början av kränkning (ett brott), en kamp för upprättelse, ett upprorsbrott, och en dom samt en avrättning av en man, som går i döden dels försonad, dels med en halv seger (en seger) över världen. Kompositionen är s.a.s. ”bågformig”, - eller böljande - och inte – som hos Kafka – såsom en nära nog rät linje mot undergången. Om man vill se en peripeti i *Processen*, och se *Inför lagen* som denna (vilket är rel. svårt med den konventionella kapitelordningen), så kan man hos Kleists se *Kohlhaas´* samtal med *Luther* som peripetin där. I *Förvandlingen* finner man likaså ett ställe (jfr. ovan) där *Gregor* ger upp. Och då är det peripetin där.

Det som nu var utmärkande för Kafkas skrivande var – sett ur denna synvinkel – att det var ett medvetet val, och att Kafka var medveten om att han måste (!) försätta sig i ett (halv?-)tranceliknande tillstånd – I kontakt med varje “primitive impuls” - för att kunna skriva. Han tycks i detta tillstånd fått

tillgång till sitt inre på ett direkt sätt, och detta tycks också ha berett honom stor njutning, inblicken … plus gestaltningen av inblicken. (Vi kan tänka på FKs kärlek till formulerandets konst, som vittnats om tidigare.). Han kunde tveklöst också njuta av inblicken i inblicken. Överhuvudtaget tycks Kafka [dclxxxv]ha haft lätt att identifiera sig med andra yttre gestalter (som rollfigurer på teatern, o.s.v.) samt haft lätt att ”komma utanför sig själv” och att betrakta sig själv, och detta störde honom ofta.”/…/ har lyssnat till mig själv, då och då liksom utifrån, som till en kattunges gnyenden. [dclxxxvi]Men vad som i vardagen irriterade honom – nära nog patologiskt - , det blev otvivelaktigt en tillgång när han skrev. Att det skulle innebära ett personlig-etiskt problem, *att skriva på detta sätt*, det ger Kafka aldrig direkt uttryck för. Han är visserligen missnöjd, ofta, med resultatet, men har aldrig några skuldkänslor inför själva ”metoden”, akten att beskåda sitt ”inre fält”, och använda sig av denna ”insyn”. (Då var Kafka ändå mycket benägen att få skuldkänslor.). Kafka ägnade sig ohämmat åt detta sätt – att leva. Allt gick för sig, tycks det, om litteraturen blev bra. Den egna hälsan och jämvikten tycktes kunna offras hur som helst. Och han bekymrade sig ju faktiskt inte om huruvida detta sätt fick andra personer – enkannerligen Felice Bauer – att må dåligt. --- Så kan man se detta behov hos Kafka som … ohämmat. Eller ? Vad kan nu fattas i denna beskrivning av FKs förhållande till insynen och utnyttjandet av de inre bilderna ? Kanske kan man se många berättelser som kommentarer, kritiska sådana, till det egna författandet, berättelser som på detta sätt – suveräna i formen – ger uttryck för en nihilistisk syn visavis författandet. Men det är tolkningsfråga. Man får väga det missnöje man kan spåra i förhållande till författarskapet med det nöje och den frenesi med vilken Kafka ägnade sig åt detta författarskap under hela sitt vuxna liv.

17.) FRIHETEN.

”Kyrkan skulle omge henne som en gigantisk budoar,
de höga valven sänka sig för att i sin skugga
mottaga hennes kärleksbekännelse, de målade fönstren
pråla i bjärta färger för att belysa hennes ansikte och
rökelsekaren utsända sin väldoft för att hon skulle kunna
uppenbara sig ,som en ängel bland doftande skyar.
Men hon kom inte. Han slog sig ner på en stol
och hans blick fastnade på ett blått fönster, där
man såg en fiskare komma bärande med sina korgar.
Han betraktade det länge och uppmärksamt, räknade
fjällen på fiskarna och antalet knapphål i männens tröjor,
allt medan han hela tiden lät sina tankar kretsa kring Emma.”

(Älskaren *Léon* i Flauberts *Madame Bovary*)[dclxxxvii]

”K. teg han visste vad som skulle komma,
men plötsligt avkopplad från det ansträngande arbetet
som han var, hängav han sig närmast åt en angenäm
trötthet och tittade ut genom fönstret mot andra sidan
av gatan, av vilken han från den plats där han satt inte
kunde se mer än ett litet trekantigt avsnitt, en bit
husväggar mellan två skyltfönster.” (*Processen*)[dclxxxviii]

”Georg överraskades av hur mörkt hans fars rum
var till och med en solig förmiddag som denna. Den
höga muren på andra sidan gården kastade alltså en
sådan slagskugga.” (*Domen*)[dclxxxix]

”Friheten, som den är möjlig idag, är en
problematisk planta.” [dcxc]
(Kafka)

Kafka har främst två sätt att förmedla ”frihet” i sina verk. Den första friheten, *frihet* [1.], hos Kafka är den ironilika *svävning* vi möter mellan *Omedv. A.* och *Omedv. B.,* som liknar svävningen som finns i Flaubert-avsnittet vi diskuterat. Den omöjliga handlingen och det omöjliga infallet i *Omedv. B.* står emot de möjliga i *Omedv. A.*.

Frihet [2.] Det ges i Kafkas romaner ibland plötsliga ”öppningar” i det ganska slutna universum Kafka skapar. Vi kan i *Amerika, Processen* och *Slottet* möta vackra poetiska bilder, som talar, inte alls till den skugglöse *Hjälten*, men helt förbi denne (han uppfattar knappt dessa bilder), ett slags bilder som är riktade, såsom avsidesrepliker – till oss.[dcxci]

Vi tänker på vårt *trikotomiska schema*: ett medvetet och en omvärld av omedvetet, samt det extra, förbjudna *Omedvetna* (B.) som hjälten då och då har. Här är alltså det universum vi befinner oss i kafkatexten. Men det gives en *fjärde del*: friheten från alla dessa tre delar i avsnitt som:

”Därnere i trädgården hördes
ihärdigt skall från hundar, som lössläppta
sprang omkring i dunklet bland träden. I tystnaden, som härskade för övrigt, hörde man alldeles tydligt deras dunsar i gräset, då de tagit sina stora språng.”

(*Amerika*. s.100.)

Dessa avsnitt är utom trikotomin, det tredelade greppet, och har inte med någonting att göra, men är en slags transcenderande *ren(!) poesi* mitt i alltihop. Den poetiska friheten är *frihet No. 2*. hos Kafka.

När det i Kap. 7. snöar utanför Josef K.s rum i *Processen*.” Draussen fiel Schnee im trüben Licht.”/……/ ” Der Gedanke am Prozess verliess ihm nie mehr.” (/Ute föll snö i det svaga ljuset./…./ Tanken på processen lämnade honom inte mer ifred./) är vi utom tredelningen, utom universumet. Något samma är det ju med hela det s.k. naturteaterkapitlet, samt med

balkongavsnitten i *Amerika*. Med balkongen är det dessutom avsevärt intressant, då en balkong i sig ju är en märklig konstruktion, boendet ut i en rymd, i en exil. En balkong träder man ut på och den leder ingenstans. Härifrån upplever Karl i *Amerika* händelser nere på gatan och på andra balkonger, händelser som han inte deltar i som en folkmassas upprördhet vid valmötet o.s.v.. På balkongen tycks tiden stå still, eller förflyta i ett annat universum. Och här i avsnitten på balkongen - blir figuren mindre figur och *mer person*.

Friheten i Kafkas verk är dels svävningsestetisk, i samband med spänningen mellan *Omedv.A.* och *B.* och då består friheten av ett *maximum av ironi*: dels är friheten poetisk – som i exemplen – och då består friheten av ett *minimum av ironi*, av ett undkommande ur den ”satta” motsättningen, där hela det aktuella verket är satt. Någon annan frihet än dessa två friheter – som ju båda är estetiska – finns inte hos Kafka, utom den frihet som döden innebär.

18. ETT UPPFYLLT BEGÄR.

Låt oss säga att det i Kafkas diktning handlar om ett ”uppfyllt begär” (i.e. tillfredsställt begär), samt om en retfull perversion med vilket detta uppnås. Kafka väljer medvetet bort det reellt sexuella, det sociala umgänget, o.s.v., ja *hela livet och verkligheten* : hans liv – hans tillvaro - är då istället skrivandet. .”Jag är ingenting annat än litteratur.”(FK) Kanske ”kunde” han inte göra på annat sätt. Detta – skrivandet som liv – kan onekligen ses ur en aspekt såsom självsvält, men han har en annan ”näring” (Jfr. t.ex. novellen *Svältkonstnären* .) - och *han har den, får den*. Mycket av detta är så uppenbart, att man med detsamma tycker sig märka, att man … missar *något väsentligt*, när man på detta vis tänker på det. Därför måste man, med

bestämdhet, - *även här* - gå tillbaka till de inledande frågorna beträffande Kafka och författarskapet: vari ligger det unika? Vad betyder allt ? Vad handlar det om ? Ty det är ju nu så, att självsvält och "*Nej"* till livet är vanliga, de är t.o.m. vanligare hos just författare och konstnärer än hos andra. Insikten om självsvälten är ofta inte mindre. Och vi är ju "ute efter" att slå fast det unika i denna självsvälts sätt, detta FKs inåtblickande, i FKS beslut att skriva så här, eller driften att göra det, o.s.v., o.s.v. ….. Nu kan man undra över de begär som ligger bakom den retfulla perversionen, och försöka få syn på hur pass kreativ den är, eller i vad mån den är kreativ, då den ju ändå är en avvärjningsmekanism. *En hysteri är en hysteri* så länge den pågår, och den är I den meningen statisk. Man kommer som (*qua*) hysteriskt person inte ur fläcken. Hysterin må här vara av aldrig så uppfinningsrik art. Så ock perversionen. Den senare är onekligen känd för sin uppfinningsrikedom, men den är vad den är, och är inget "genomgångs-stadium" , men en "odialektisk lösning", eller "utväg" .Varje perversionen har sina gränser. Perversionen lever alltid på att ha sina gränser, och att leva nära dem. Och på perversionens väg, eller fält, önskar man stanna [dcxcii]i fasthållen njutning. Så finns där en *inbyggd statiskhet, plus repetivitet*, i perversionen. Jfr. Mirbeau, med insikten om perversionens krav på infinit upprepning.[dcxciii] Egendomligt är nu att de flesta av Kafkas verk är *pageturners*, medan t.ex. M. de Sades verk allihop är outsägligt tråkiga. Det är hos Kafka alltid – som jag ser det – det *Omedv.B.* som är motorn.

Det finns likaså, som nämnt, en inbyggd statiskhet i Franz Kafkas romanteknik. Där ju allt är återkopplat till *Förberättelsen*. (Före X.). Förutsättningarna, som ligger där, och från vilka hjälten skapats som en pervers lösning, kommer att styra berättelsen till att antingen vara rätt stilla i tid och rum och handling, ett miniuniversum, ibland rentav – som I *Domen* – som en liten "franskklassisk skiss" – eller minidrama av antik Grekisk typ eller bli cirkulär, alternativt gå mot en undergång som redan är "given i förutsättningarna". Romanen var en gigantisk fördröjning av ett oundvikligt slut, en "beskrivning av

en kamp” mot ödet. Kafka är medveten om att förutsättningarna är ”fullt tillräckliga”. Denna beskrivning är där – finns – av flera orsaker och flera skäl, som vi sett – och som vi anar. Man kan förundras over statiskheten, ty den är bevisligen där (som X.et i strukturmodellen) och ingen förflyttar eller ändrar på X.et och när så berättelsen flyter fram mellan S och O, så är det då kanske enbart det lustiga *Omedv.B* som förflyttar berättelsen I någon mening framåt. (Frihetsmomenten är avsteg, bihandlingar, - som små poem, *liksom* blickar… ut genom fönstret. Eller *såsom*. [dcxciv])

En exakt beskrivning av de skeenden, som försiggick i Kafkas inre är ju omöjlig att ge, men vi har ovan gett förutsättningarna, de historiska, materiella, omständigheter, influenser, fallenhet och gett en förteckning över rädslor, som kan ge delar av bakgrunden till hur där nu såg ut i detta ”landskap”, på denna ”scen”, bakom vilken det *Omedvetna* är inspicient. Vi kan i Kafkas dagböcker snabbt få en instinktiv känsla för stämningen i hans personlighet.

Ett stilmedel, *som* G. Schneider *kallar det*, är ”irritationen”. [dcxcv] *Irritationen* är ju onekligen en bra början, ty den är ju oftast sprungen ur en ovisshet om vad som egentligen är ”fel”, avvikande. Alltså genererar den en mängd olika saker, för att söka avskaffa sig själv. Per automatik. Ingen utom en ”dåre” väljer att permanent stanna i irritationen, i ironien över ironien. Vi kan här tänka på irritation i förhållande till *retning*, som i Kafkas fall ofta är en lustretning, och som han medvetet håller sig till – lust, söker, nästan såsom till ”en linje”.

Hos Kafka *försvinner själen* – som vi sett - hos personerna från förberättelsen, men dyker här och där åter upp hos ”*figurerna*” (*hjältarna*). Men så är det inte i en vanlig värld. I en vanlig värld kan ingen själ på något sätt avlägsna sig för att sedan dyka upp. Hos Kafka har denna själ – som alternerar i sin egen dubbla närvaro (av *Medvetet* och *Omedvetet* , *alter* ⇔ *alter* …) – heller ingen framtid (liksom den heller inte har någon nutid, inte någon egentlig existens) hos dessa ”figurer”. Utom en forntid. Det är denna som belyses på det sättet. Allt är

forntid. Nuet är bara forntidens skugga, en bölja, ett bultande på en stängd dörr, under vilken bilderna från förr nymålade flimrar förbi.

Nu är det, att påstå, att Kafkas skriveri är ”tillfredsställt begär”,”uppfyllt begär” ett ….. ”gigantiskt påstående”, (!) – och ett påstående , som har att göra med precis det mesta jag skrivit ovan om författarskapet, men som också behöver preciseras. (Nå, detsamma hävdade jag väl om ”beslut”.) ---- Ty det innebär ju ett svar på frågan : Vem var Kafka som författare ? Och eftersom han nu mest tycks ha varit författare – driftsekonomiskt – så skulle det också till en del kunna besvara den psykologiska, psykobiografiska, frågan: Vem var Kafka ?

Det är ingen ovanlig tolkning att se Kafkas noveller att de utgör en oförlöst åtrå, ett sublimerat erotiskt begär, kanske är ett uttryck för ” en sexuell infantilism” (W. Stekel). Kafkas verk är icke bara den vanliga litteraturens begär efter att *hålla fast* verklighet, samt/eller att söka efter en verklighet bortom den faktiskt förnimbara, - inte enbart en hinsides/oändlighetslängtan el. dyl., men det är till sitt ”väsen” just ett *uppfyllt* begär, menar jag. Detta skulle innebära – om man vill skapa en distinkt olikhet- , att Kafkas verk på samma gång är ett uttryck för detta begär (att uppfattas av oss), som medlet att tillfredsställa det (för FK), och dessutom hela uppfyllelsen (för FK). Vi har något berört de stilmedel som han använder, och dessa är samtliga till för handhavandet av begäret i dessa avseenden.

Vi finner då att Kafka, för att kunna åstadkomma detta, ” hamnar i ” *perversionen*. Väljer den.

Ofta ser Kafka till, att hjälten är hjälplös, att denne är naken, att denne är fysiskt inträngd, att någon annan använder denne, att någon fysiskt straffar, ibland pryglar, (jfr. *I straffkolonien*, som har kanske den starkast masoschistiska ”erotiska spänningen”.), förvandlar eller dödar denne.

Man kan – med många – mena, att perversionen i sadomasochism ”löser ett problem”. Eller flera. Här är också

intressant, det som bl.a. Lacan, men särskilt Horkheimer/Adorno pekar på, att de Sade rör sig inom förnuftets råmärken, knappt men dock, i det denne implicit diskuterar det tomrum som finns i den sekulära hållning som öppnar sig efter budskapet i Imm. Kants *Kritik der reinen Vernunft*. I försöken att efter denna hyllning till *Förnuftet*, och i konstaterandet att inga normer kan härledes ur detta, kommer Kant ändå plötsligt i sin därpå utgivna *Kritik der praktischen Vernunft* upp med en, vad det *rena Förnuftet* anbelangar, helt *ogrundad* morallära, och explicita o. implicita maximer och ”imperativ”, som visserligen inte är gripna ur luften, men istället härrör från Kants *känsla* för rättvisa och medlidande.

Man pekar således ofta på motsättningen mellan lusten och begäret. Begäret är driften [dcxcvi]att söka lust. Det ”goda”. Den fysiska kärlekens problematik, där man brottas med dubbelheten att både njuta fysiskt och att njuta av att vara älskad av den Andre och att älska – och bereda den Andre njutning är ett distinkt exempel på hur en låsning här kan te sig. Och vad skulle nu perversionen göra åt den ?. [dcxcvii]

”Begäret efter begäret”, är det stora begäret, Platons *Eros*, och det begär som Freud också avsåg med termen, även när det avser *begär att ha*. Detta begär kan då, aldrig mänskligen stillas. Det är där ständigt. Undflyende, som moroten man hänger framför åsnan. [dcxcviii] Därmed är människan också s.a.s. ständigt oförlöst, och hon kan icke uppnå lyckan, för att den omöjligen går att hålla fast. Kunde den hållas fast, så – otvetydigt – doge ju Begärets fjäril.

Allt detta , eller liknande – ofta betydligt mer sofistikerade … - resonemang, går ofta under namnet ”begärsdialektik”. Härunder ingår även de fenomen som innebär att man ofta missförstår sig själv med avseende på vad man egentligen begär. Detta missförstånd har naturligtvis sitt ursprung i svårigheten i att föreställa sig vad man begär, - eller snarare den överväldigande lätthet , med vilken man föreställer sig en mängd av det man begär, så att man föreställer sig det man inte begär. Produktionen av bilder och föreställningar av begärsobjekt är ju till synes (!) outtömlig. Människan som

illusionsskapare är som tur är – för hennes fortvaro – en , ”för evigt”, tragikomisk Mästare. Ibland får människor för sig, att detta komplexa förhållande, denna ”tragik”, är orsakad av ett missförhållande i relationen språk-människa. I människans förhållande till Språket ligger en tvåfaldighet, men inte nödvändigtvis en klyvning – och den väsentliga drivkraften, det måste man alltid ha i minnet, är ju biologisk, och stammar från de av olika system styrda, nedärvda nödvändiga behoven av mat, sexualitet och annat. Sexualdriften. som i sin tur också kan yttra sig i dominans, och en längtan efter att få äga. Även om jag hade en människa utan språk framför mig, - eller var som helst – så skulle denna människa ha samma grundläggande splittring i sig i förhållandet Begär-lust/mål.

Lösningen på dessa problem kan då sökas i den metaposition, som just *perversionen* erbjuder. Det egendomliga är att perversionen, så att säga, ständigt står på lur, för att rädda denna ”situation”. Nu kan ofta en repressiv känsla – en ganska så ordentlig ”censur”,– förhindra att perversionen kommer att realiseras. Det irrationella/mystiska försvinner ur den i Mellaneuropa framväxande medelklassens liv. Horkheimer/Adorno stämplar perversionen som *irrationell*. Samtidigt som H/A påpekar, att perversionen hos Markis de Sade just präglas av upplysningens rationella form. Skall det njutas, så skall det njutas ordentligt, - rationellt och totalt !!

Tomheten i t.ex. *Philosophie dans le budoir* är dock uppenbar, som filosofi i alla fall. Estetiskt sätt är det inte bättre. Som Lacan skriver är denna bok inte upplysande som filosofi, eftersom man inte alls blir klokare med avseende på begärets natur. - . Här kan man också begrunda de samhälleliga förutsättningar som krävs, för att perversionen skall kunna ”blomstra”.

Vi ser att Freud bekämpar de missförstånd som människan lider av, när han botar neuroser, och vi inser att – liksom Freud gjorde – att dessa missförstånd oftast hade sin rot i, eller var, önsketänkande. Nu kan man – som Per Olof Olofsson (i *Urfantasin och ordningen*) tänka sig en tredje

”position”, i det man kan urskilja ett bejakande av, icke det *irrationella*, men det *icke – rationella* , d.v.s. det drömmande tänkande, *förtrollningen*, och således … hela önsketänkandet, illusionen, ”auran”, bejaka illusionsskapandet ,…… ” illusionernas dans ”. Då har man undkommit rationalitetens järngrepp, och den skuldkänsla som irrationaliteten medför. [dcxcix]Man kan också tänka på att perversionen, för att fungera , kräver något så rationellt som en överenskommelse mellan två om att vara ”icke-rationella”, att skapa en ”lustlek”. Därmed undgår man dubbelheten i att försöka vara på en gång inåtblickande och utåt närvarande, ty man har ju organiserat i samförstånd (i det yttre) att ägna sig år det inre. (Den rena njutningen.). Och det skulle alltså vara i analogi med den *de Sade-iska* positionen som Kafka inte överträder *Lagens* bud, *Rationalitetens lag,* men bejakar det Icke-rationella (önsketänkandet) i att skapa ett perfekt perverst universum, där både förutsättningar, verktyg och uppfyllelse finns. Franz Kafka gör detta, i en lek med Freud, och i ett (njutningsfullt) trots mot (fadersfiguren?) Freud. Och i hatkärlek till sin egen far. Där Herman kanske ibland just rentav sammanblandas med Sigmund. En lek med homoerotiska känslor, och i den för FK vanliga dubbelheten i förhållande till auktoriteter. Men kanske inte utan – en viss ängslan. Således kan man lätt tänka sig, att Kafka ägnar sig åt ett avancerat sadomasochistiskt önsketänkande. Och att det är det som detta nattliga skrivande i mycket handlar om, i ”trance”. Här önskas det, och uppnås ! Utan minsta medvetna tanke på något annat. Utom möjligen den, att i *förbifarten,* skapa bra litteratur. Ty skrivande och litteratur är just inte samma sak. De är sammanflätade, men inte samma. [dcc] Vi kan omedelbart konstatera att just det, att *författarens fantasi är ett önsketänkande*, är föga originellt. Vad som är originellt är för det första magnituden, samt det sätt som Kafka, genom perversionen att praktiskt taget vända ut och in på hela sig själv, får läsaren att netop undra om denne ska försöka göra detsamma (för att förstå hans verk.) och det sätt på vilket FK i strukturen kommer till en återupprepningens

form, en form som i enlighet med sin förutsättning, *utanför-elaboreringen*, aldrig kan avslutas.

Nu kan man också – för det andra - tänka sig en sammanblandning av skrivandet ”som skrivande” och skrivandet som upplevelse, (utåt och inåt) att det hos FK blev en lust att skriva som nu trancen alltid hade ett lustfyllt innehåll. Satte han pennan till papperet så sammanblandade han denna akt av formulering o.s.v. med njutandet av inbillade fröjder. Allt – produktion och konsumtion - blev således sammanflutet i en orgie.[dcci]

Ett så, på detta vis, ”uppfyllt begär”, en sådan medveten rationell icke-rationalitet, en sådan *själslig autoerotik*, kan dock inte ha varit möjlig för Kafka att bedriva utan användning av kläder från den ”freudska symbolgarderoben” att ta på, och av, att reta sitt sinne med. Psykoanalysen, säger somliga, föddes i ett rus, med hjälp av kokain. Freud var ju ända från Paristiden kokainist. För Kafka behövdes inga stimulantia i den vägen, - han njöt av att beskåda sitt sinnes väggar (genom sina alias´), väggar klädda av honom själv med den freudianska symboliken. Gränserna för fantasin sattes av skräcken för uppvaknandet. (Främst kanske : giftermålet.). Uppvaknandet måste uppskjutas.

Psykoanalysen fyllde inte bara ett tomrum i tiden, uppfyllde inte bara som idé i viss mån ett tidens begär. Det kunde också i sig lustfyllt *perverteras* av andra. Det är nu inte bara (!) det Kafka ägnar sig åt. Han gör flera saker på en gång, som vi sett, - och alla är inte så ”oskyldiga” och ingår inte i en ”borgerlig budoar” – jfr. Max Scheler , anklagad för detta – som perversionslek. Kafka hinner med att i förbifarten belysa ”allvarliga saker” också. Det han skriver om, *det han beskriver*, det skriver han … i förbifarten. Just detta, denna ”förbifart” är ju också den pervers, då FK här håller verkligheten, som på lek, ett stycke ifrån sig, och *en passant* excellerar i beskrivningen av den, utan att deltaga i det reella. Här är det alltså inte långt ifrån att FK syns – ytterst vanskligt - leka med allvaret. Men denna lek kan också vara … en sorg.

Sigmund Freuds syn på vad perversion är, koncentreras kring begreppen ”norm”, här norm för sexuallivets organisation. [dccii] SF avvisar i mycket en diskussion kring normalitet-anormalitet, och menar att den normala sexualiteten innehåller ,”naturligt”, perversa inslag. (Han menar att det är fel att kalla någon variant av sexuell aktivitet för pervers, eftersom utövandet av den mänskliga sexualiteten nu allra mest går ut på en få en ”lustvinst”.). Freud är inte främmande för att se flera instinkter spela in när en perversion uppträder, och menar att en perversion ju mycket väl kan handla om annat än ett udda beteende specifikt knutet till sexualfunktionen. Således kan bulemi, anorexi och annat enligt Freud vara perversioner.

Oftast resonerar Freud ändå – naturligt nog - kring perversionen I relation den normala (ändamålsenliga) utvecklingen av sexualiteten. Perversionen blir då sedd som antingen ett icke uppnått stadium, eller en *regression* till *en tidig fixering i Libidon*. Om den *freudska* normen, som man ställer, är den genitala organisationen, den sexuellt funktionerande organisationen, så vidgas emellertid detta begrepp (normen), denna syn, när man i flera skrifter av Freud inser att övergången till en ”genital organisation” – genitalt fungerande - förutsätter övervinnande av *Oidipuskomplexet,* att kastrationskomplexet bearbetats positivt samt att incesttabut accepterats.

Freud hävdade att ”Neurosen är en negativ perversion”.” Perversionens negativ.” Då kan man då tro att han avser att perversionen går tillbaka på icke förträngda manifestationer av den infantila sexualiteten. Detta ansåg troligen t.ex. Stekel. Men Freuds vidare sysslande med detta problem [dcciii]ledde honom snarare till den synen, att det här – inom detta problemkomplex – handlade om högt differentierade affekter ; flera avvårjningsmekanismer ligger bakom perversionen, menar Freud, - inte bara bortträngning, men han betonade komplexiteten i fetischismen – som är ett exempel på vad han menade med perversion -, i det denna bakomliggande: sådant som realitetsförnekande och jagdelning, vars nära förbindelse med psykosen han också betonade. [dcciv]Den franske markisen

rör sig perverst inom …sadismens område, men det är en utlevande sadism inom ett visst regelverk som präglas av rationalitet. I t.ex. Batailles *L´histoire de L´Oeuil* är inget av detta fallet. Där utnyttjas människor sexuellt – av *Makten* - tills de dör. Bataille utnyttjar där t.o.m. själva dödsögonblicket, och infogar där den ultimata sexuella njutningen på ett tvetydigt sätt. Man är utanför varje tänkbar ”positiv lag”, utanom det rationella. Kafkas perversion härstammar ur hans gedigna negativitet, vilken både uttrycks i hans aforismer och kan spåras i attityder hos honom och i många av hans konkreta handlingar.

Det finns de [dccv]som sökt formulera Kafkas livsinställning, som den framkommer bland annat i hans aforismer och anteckningar, såsom varande en filosofi närliggande ett hyllande av *Id, Detet,* (*Id* såsom enheten och djupet och andligheten) blandad med en teologiskt färgad mystik av negativ typ, en *via negativa*, som inte äger något mål utom sig själv. Kafka äger – som vi sett – inte någon genomarbetad filosofi. Man kan endast urskilja några huvudidéer, som är återkommande i hans reflexion, och några sätt att resonera. Dessa är alla präglade dels av resignation, av en offertanke (konstnären som världens martyr) , av tankar på helighet och det inres enhet, och dess motsats: skuld och skam. I detta syns Kafka gå långt utöver sina samtida i kamp med de problem som livet och världen (särskilt i moderniteten) erbjuder. Det hyllande av det ”oförstörbara” inom varje människa, som bl.a. Brod framhäver när det gäller Kafkas *livsinställning*, det är ju något, som, där det nu kan skönjas, befinner sig på ett långt avstånd från honom – utom i litteratur. *Hans litteratur*. Kafka sörjer – vi upprepar detta - ständigt detta avstånd till helheten i livet, - avståndet till *Jagets* önskade enhet med *Detet* , för att tala med Freud – en enhet, som han är bara alltför smärtsamt medveten om att han aldrig kommer att uppnå.

Det starkt ironiska draget hos Kafka kan endast skenbart dölja denna starka sorgesamma nihilism, som vi kanske kan kalla den. Det enda som bryter igenom nihilismen, vilken uttrycks i själva idéinnehållet m.m., är den formens, språkets, skönhet som han ger, och de små glimtar av ”hopp och frihet”

som han så ofta låter framskymta i beskrivningarna av det lilla och det enskilda, i det som – för en kort stund – är undandraget det obevekligt hotande i det mänskliga villkoret. Så är det då den estetiska linjen och ironien , som är de enda filosofiska hållningar, som är ständigt närvarande hos FK som ”det räddande”, och det är här han är mystiker, - om han alls är filosof, vilket man nu inte nödvändigt bör se honom såsom. Om han skulle ses som etiker, så är det nu insikten(kunskapen) och skepsisen han förordar. Dessa faller dock klart i skuggan av hans pessimism. En slags perversion kan det också vara att inte bara njuta skrivandet i direkt lust, men – retsamt - allegorisera själva skrivandet. Detta sysslar ju Kafka med då och då, något som t.ex. Maurice Blanchot tog efter, på ett mer eklatant sätt. Här utspann sig sedan en debatt om Blanchot ledd av Jean-Paul Sartre i vilken denna fann mycket nöje i att spekulera om allegorins plats i Blanchots verk.

Kafka har således inte bara existensen att leka med i perversionen, han har också själva leken att leka med. Alla novellerna betraktas såsom objekt för återbruk i en väldig för alla sinnen oscillerande njutning.

---

19. SAMMANFATTNING.

”Vetenskapsmän bygger explanatoriska strukturer, de *berättar historier,* som noggrant prövas, för att bestämma om de är historier om verkligheten.”

(P.B. Medawar) [dccvi]

Om vi åter betraktar den teoretiska triadiska/trikotomiska modellen och försöker isolera poängen med den, i försöket att med den förklara ”kafkaeffekten”, så kan vi bland annat ställa oss frågan, om *berättaren* också inte känner till något av vad

t.ex. figurerna i hjältens *Omvärld* (inkl. prästen, *Franz* o. *Willem, Barnabas, Frieda*) tänker – denna omvärld som skulle vara förberättelsens *Josef K.s Omedvetna*. Är det så, att berättaren känner till de övriga agenternas – och kanske även de skenbart ”döda” tingens mening/tankar ? Har vi alltså en berättare som låtsas, *toungue in cheek*, att hen vet mindre än vad hen vet ? Om vi har en allvetande berättare så kan vi bli lite arga på denne, som nu t.ex. inte explicit berättar för oss om *Josef K.* verkligen blivit förtalad och just p.g.a. det arresterad. Det är ju så att vi får leva med misstanken om att så är fallet romanen igenom, och detta ger oss en distans till *Josef K.*: berättarrösten upprättar en <u>ironisk distans</u> till oss, där denna röst alls inte meddelar oss fakta mer än antydningsvis. Vad som dock bryter igenom denna distans, och tvärs igenom det ironiska spelet mellan hjälten och omvärlden är då naturligtvis det *Omedvetna B.*: det *plötsliga beslutet* och *infallet,* eller det som ur ett Intet *uppdykande paradisiska*, eller *friheten*. Berättaren har alltså haft ett säkert, <u>tvetydigt</u> grepp om läsaren, men släpper greppet (som nästan varit kvävande) för en nära nog poetisk och euforisk frihet, som kommer som från ingenstans. Berättaren låter sig själv bli ”överkörd”, som av en lustig självironi. Den solida alliansen mellan *Hjälten* och *Omvärlden* bryts med ett enkelt ord som ”plötsligt” eller ”plötsligt så” (eller ”genast”) eller ett ”skenbart” som avväpnar tvetydigheten) eller med ett infall, eller anfall, i ilska, som också tycks överraska berättaren.

Detta inbrott av det extra *Omedvetna* ger oss *kafkaeffekten*.

Så skapar Kafka här *en dialektik* mellan det bundna, ofria i – å ena sidan – bandet mellan *Hjälten* och *Omvärlden* och – å den andra – det, som *inte kan kontrolleras av någon*, och därför kan upplevas som endera det allra djupast inommänskliga, en omedveten kraft, eller som en transcendens, ett en yttre allmakts ingripande - något helt okänt -, alternativt dessa båda sammantagna: som den inre transcendensen. I och med inträdet av det *Omedvetna B.*, så kan man säga att berättaren släpper in en annan ”röst”, en annan ”förare” i berättelsen, och vi har överskridit SIL. Igenkännandet av denna röst, från läsarens

sida, är givetvis kalkylerad: alla läsare känner igen det Plötsliga, det Oväntade, det Okända, sammanfattat under *det Omedvetna B.*, annars vore ju läsaren inte alls människa. Överrumplad av denna nära nog ”syndiga frihet”, mitt i det mest exklusiva tvång, är det nu inte så konstigt, att tolkningsmöjligheterna för läsaren divergerar exakt med dennes personliga själstillstånd. Frågan blir: vad är denna frihet nu en frihet FRÅN? Och så kan man se alla tolkningar rada upp sig: de religiösa, de existentiella, de sociologiska, de juridiska, de estetiska, de filosofiska. Det ”plötsliga” har ju en koppling till det ur ”ingenting” kommande, eller det ur djupet kommande, ur det omedvetna, och Kierkegaard såg ju det plötsliga som något ”demoniskt” i och med detta, något som ju – helt logiskt - inte stod i kontakt med det etiska, med valet, men stod i relation till drifter och till det omedelbara och det omedvetna.

Hos Kafka, i dennes verk, har vi ett dubbelt omedvetet.

Det hela förhåller sig, som det tycks, ganska enkelt för Kafka: han behöver bara måla upp den mest groteska kontrast mellan en *Hjälte* (*Josef K.*) som berövats sitt *Omedvetna* och lever i sitt *Omedvetna* som en total värld (processen), för att sedan låta hjälten momentant få tillgång till YTTERLIGARE ett *Omedvetet* för att vi som läsare skall stå helt trollbundna … i ett läge av stupor … i ofrihetens värld med ett stycke frihet (”typ 2”, liksom) i händerna, ett stycke frihet , som vi alls inte kan bruka, men blott – via ett kafkaiskt ironiskt sorgset grin - se glida oss ur händerna i förtvivlan. [dccvii] Förtvivlan springer ju av ett faktum att det *Omedvetna A.* (i dessa litterära verk) har inkorporerat (interioriserat) en mängd av det oanalyserbara och ohanterliga som vi alla möter här i världen och presenterar det naket för *hjälten*. När nu omvärlden (O) ofta består av en ”rättvisa”, en hierarki, en rättsapparat, en maktapparat, ja: en hel värld, vars konstruktion och gränser tycks för evigt vaga och arbiträra, så rycks vi in i den sociala tillvarons, det samhälleliga sammanhangets, ja, livets djupaste inherenta motsägelser. Det är ju då så, att inte ens det *Omedvetna* - som ju är en skäligen duktig instans i form av *Censorn* - kan reda ut dessa förhållanden på ”A-planet”, utan vi presenteras s.a.s.

inifrån, på B-planet” med insikten om att vi har att göra med olösliga fenomen, som rör grundvalarna för människors samexistens ; vi rör oss inom de *livsmaktens* förhållanden som akut, ständigt hotar varje sammanhang.

Josef K. har – enligt vår teori - inget Omedvetet, - han har ingen ”skugga”. Nu har jag här påstått, att utan *Omedvetet* - i freudiansk mening, så har man ingen själ. Jag tolkar härmed Freuds teori, och ger även en hänvisning till hur Kafka kan på något intuitivt sätt ha använt idén om ett *Omedvetet*, (*i den freudianska skepnaden*) och utnyttjat kännedomen om dess kraft i sitt sinnrika trance-konstnärskap och sitt omedvetna bygge av teknik. Har vi att göra med en jagklyvning ? Gerhard Kurz:

”Vid sekelskiftet i Wien ådrog sig fenomenet Jagsplittring särskild uppmärksamhet. S. Freud och Breuers gemensamma Studien über Hysterie från 1895 behandlade under psykiatrisk aspekt psykets uppsplittring. Hofmannsthal talar om ” splittring av Jaget” och använder en formulering från Wunberg, ”Schizofreni som litterär (/ dichterische /) struktur”. Det mest bekanta exemplet är hans Reitergeschichte från 1898 /…./.”[dccviii]

(I psykiatrin möter vi begreppet ”jagsplittring” i vissa sällsynta *terapeutiska* sammanhang: man söker åstadkomma en slags ”jagsplittring” inom viss dynamisk psykoterapi, genom att införa kontrafaktiska perspektiv.).

Vi betraktar åter och åter den modell som vi skisserat som determinant för Kafkas verk: Det är nu genialt, det som Kafka här tycks göra, att *beröva hjälten hans Omedvetna* (rättare: en stor , obestämd del av hans psyke, inrymmande vad Freud kallar *det Omedvetna*, men också mer …) för att sätta det upp emot honom, i en omvärld skisserad med de förtätningar och förskjutningar i enlighet med den drömmens ”världsstruktur” som så bjärt avslöjats av Freud. Men – om nu ett nytt *Omedvetet* börjar växa upp emellan hjälten och omvärlden, vilken yrsel hamnar man i då, och hur känner Kafka själv för sin hjälte….. ? Vad känner egentligen Kafka för *Josef*

K. ? Börjar han då tveka, - kanske ”tycka synd om” *Josef K.*, eller lantmätare *K.*, börjar älska *Karl Rossmann* för mycket, [dccix]och, - och här en hypotes i den retoriska frågans form -, är det därför som han faktiskt aldrig *förmår sig till* att fullborda dessa romaner ? Möter Kafka här *den punkt*, som han skriver fram till ? Detta dubbla Omedvetna är ju som ett kvävande strupgrepp om alla halsar. Här kämpar ett viljelöst subjekt (S) , förgäves i sin automatism, styrd av omvärlden,(O), *Omedv.A*, och får då och då – slumpvis – stöd (?) av ett *Omedv. B.*. Strukturens själva slutenhet är vad som sätter stopp för Kafka.

Vi har i denna struktur – ursäkta min upprepning, som är tillkommen i klarhetens intresse - nu TVÅ omedvetna sfärer hos EN människa, en figur, hos Kafka. Detta förhållande är inte (!) åstadkommet (av FK) genom en mekanisk Simulering (!) men skapat genom en “halvtrance”. Inlevande i .. sitt eget *Omedvetna* , en Kafkas skäligen unika halvtrance. En egenartad upptäcktsfärd. ”Forskningsresa”, som man brukar säga. En slags misstankens resa i *det Omedvetna*. Vi får alltså här en naturligt skapad dynamik mellan två omedvetna plan. Dessa gestaltas så omedelbart i skrift, och trancens dubbelplan översätts i *Omedv. A.* och *Omedv.B.*.

Det man här kan sluta sig till, det är just det, att vi aldrig kan föreställa oss en människa såsom någon som inte har ett omedvetet, även om det nu skulle vara så absurt (som hos FK) att vi möter henne uti i en hel värld byggd av : hennes omedvetna föreställningar om sig själv.

Kafka söker i prosadiktens form bevisa det omedvetnas existens.

Det skrattretande och för oss absurda, är att vi inser att i en vanlig berättelse, skriven av vem som helst, är vi från början inställda på att söka efter *ett Omedvetet*,- för att härleda hjältens motiv o.s.v. - men hos Kafka tvingas vi först se en jag-splittring, / *Ich-spaltung* /, och ser sedan att denna delning aldrig kan företas, utan att det sker en delning – i sin tur - inuti densamma. Jaget kan aldrig delas i ett *Medvetet* och *Omedvetet* utan att det *Medvetna* självt, ensamt, - såsom driven av en

naturkraft – skapar sig ett nytt *Omedvetet* till sin hjälp. Detta är min huvudtes beträffande Kafka. Detta sker i Kafkas verk; - huruvida det nånsin (!) sker sådant i verkliga världen har jag ingen aning om. Och det är inte det det handlar om här.

Det som nu gör att skrattet stockar sig i halsen, är det faktum att det *Omedv.A*, (omvärlden (O)) och det *Omedv.B.* hos *hjälten* av oss lätt inses som åtskilda av en avgrund. De har inget med varann att göra. Delningen är oåterkallelig, och därför belyser nu uppträdandet av ett *Omedv.B.* en sorgesam tragedi : den, att även den som är låst i en dröm måste – i enl. med sin "natur" – ha en … hemlig värld. Denna "natur" är dock ... hela *Människan* (vi alla) i berättelsen, vilket är ... ljusglimten. Mörkret, det är att allt bara är en konstruktion ! Det vi kan känna när vi läser en kafkatext är nu det (återigen igenkännande …. därav kraften i Kafkas text …. att vi inte har kontroll (som att vi lever i ett *Omedv. A.*, liksom i en dröm) och att vi, även om vi nu är glada åt vårt *Omedv, B.* (som för oss är det enda *Omedv.)* ändå är såsom i ett enda stort *Omedvetet*, d.v.s.: det är som om vi levde, och var fast i, en annans dröm. *Determinismens* fasa, skräck. Att allt skulle vara <u>avgjort på förhand</u>.

Nu är det alltså så att vi i kafkatexten – alltifrån första bokstaven – inträder i ett egendomligt universum, helt egenartat för Kafkaverket – där hjälten icke är en ”person” i den betydelse vi vanligen menar när vi läser en roman och har en huvudperson. Istället har vi en ”*figur*” som är en slags *Quasimodo*, en halv människa, berövad sitt *Omedvetna*. Vad som ställer till det för en sådan person är nu vanskligt – naturligtvis – att redogöra för, eftersom det i den vanliga världen inte alls finns sådana …figurer. Men vi kan – bl.a. utifrån läsningen av Kafka , sluta oss till att det för en sådan ”*figur*” är vanskligt att fatta beslut, och man undrar varifrån infall (!) kommer, när man nu inte har den fond av erfarenheter som vanligen finns i det *Omedvetna*, vaktade av *Censorn* (som enligt ett generellt sätt att se – som vi preliminärt ansluter oss till här - tillhör denna sfär).

Det är enligt hela denna konstruktion som Kafka skapar, och på något sätt är medveten om att han skapar i pakt med ”djävulen”. (jfr. *T*. III, s. 198,” ,”den inre jakten på ett djävulskt eller demoniskt eller hur som helst omänskligt sätt /…/ ”), - Kafka utnyttjar – s.a.s. hänsynslöst (mot sig själv) - allt han är med om, för att nå sitt mål : att kunna dela upp det fiktiva universat i dessa delar på ett organiskt sätt. Till slut går det av sig självt. Konstgreppet. *Det mästerliga konstgreppet*. Exakt när Kafka skapade denna ”stil ”, detta sätt att skriva, det vet vi inte, (kanske den där natten 1912 med berättelsen *Domen* ?), och alls inte i vilken grad det var medvetet, och på vilket sätt, i vilka termer, han nu var medveten om *sättet, stilen*.

Ett yttre korrelat till en ”kafkahjälte” (!) , till en sådan figur som t.ex. *Josef K.*, det kan man då – följaktligen, enligt min mening – inte alls finna i den verkliga världen. Vi har i Kafkas universum att göra med något som är unikt, även om det – självfallet – skulle gå att på något sätt imitera. Styrkan i detta universum är det homogena och balanserade.

Än mer prononcerad blir bilden av hjälten, som en *quasimodo* , eftersom det nu i Kafkas romaner formligen dräller av personer som beskrivs som *halva, väntande eller ofärdiga*, t.ex. hjälpredorna o. vakterna, om detta förhållande har Benjamin skrivit i sin essä om Kafka. [dccx] I närvaro av dessa ”dimfigurer” framstår då figurerna *Josef K.* och *lantmätare K.* som riktigt bastanta. Alltså kontrasteras ett slags halvhet (som har att göra med en metastruktur) mot en annan halvhet, intrauniversellt. Mycket tycks alltså Kafka göra, för att förvilla i det han konstruerar och konstruera i det han förvillar. Att nu materialet till allt Kafka skriver drivs fram av starka känslor i kontakt med akuta starka hot och starka begär (bland annat begäret att skriva) gör att berättelserna blir så extremt laddade, och enormt täta. Kafkas oförmåga att komma av sig, d.v.s. hans mycket goda minne (”Kafka glömmer ingenting.”, R. Stach), gör också resan i verken till en trygg resa – i det fullständigt otryggas universum.

Outrett är vilken slags existentiell (?) *STATUS* de tre delarna, *Medvetet*, *Omedvetet A.* och *Omedvetet B.* har i det

växelspel som förs i romanerna. (Med ”existentiell status” menar vi då: förhållande till *friheten*/*valet*.). Alltså inte ”verkontologisk” status, - fastställandet av en sådan är ett betydligt svårare kapitel.

När vi förs in i romanen, så är – som sagt - *allt avgjort, allt är slut, och romanen börjar*. Vi vistas nu i en sfär efter en punkt X, efter motsättningens sättande, och i en sfär som inte har egentligt liv, i en sfär likt passager i en typisk *Kunstmärchen*. Vi kan då inte sätta det medvetande , som t.ex. *Josef K.* har som determinant/metafysiskt, ”högre” än det *Omedvetna A.*, i vilket han vistas. Detta *Omedvetna A.*, *Omvärlden,* tycks handskas med *Josef K.,* som med en vante…..

Eftertanke hos *hjältefiguren* skulle – rent <u>atomiskt</u> - också slita honom i stycken. I *Det Absurda* – som camusk idé - gives ingen utväg alls.[dccxi] Det egenartade med Camus är ju att han pekar på – hänvisar till – det Absurda, *som om det vore en utväg*. (!) . För Kierkegaard är *det Absurda* ju endast ett medel. Det absurda har ju ingen frälsning med sig, självt, <u>*i Sig*</u>. Den *Tertullianska/Kierkegaardska*, som är en slags <u>mirakeltro</u>, tycks mig faktiskt då vara en mer konstruktiv (ja, taktisk i sin voluntarism) inställning. Historiskt sätt har den camuska absurdismen – som en form av livshållning – fått en mer och mer undanskymd plats. Hos Kafka är hjältefiguren absurd – i konventionell mening - enbart p.g.a. sin halvhet. Denna *figur* säger ingenting om människan. Det är hela konstruktionen av de olika verken, enligt ovan, som säger något.

Många kan inför denna egenartade kafkavärld, hysa en viss vördnad, en nästan religiös känsla, som vi sett, – eftersom <u>denna värld</u> har ett övertag, <u>är *Herre*</u>.

Vad har det *Omedvetna B.* för status i förhållande till *Hjälten* och det *Omedvetna A.*. Är det så, att det *Omedv. B.* kan ses som transcenderande både *Hjälten* (figuren) och det *Omedvetna A.*, och hur går det till, hur kan det *Omedv. B.* alls ”komma in” och igenom det fördubbla verket, á la *Kunstmärchen*. Detta är otvivelaktigt frågor vi inte alls behöver besvara, som de förmodligen tillhör vars och ens

tolkningsmöjlighet av denna fiktion. Om ett ytterligare plan är skapat av författaren, så finns detta plan. Man bör kanske – analytiskt - ”ta det *Omedvetna B.* till sig”, såsom något utöver ett *fantastiskt, ironiskt* eller *komiskt grepp*. Man skulle kunna se det *Omedvetna B.* – analytiskt i sitt sammanhang - som resultanten, som huvudmeddelandet och som antingen en bild av det omedvetnas suveränitet, en bild av (den fria) viljans existens, … eller som en bild av Nåden, - allt efter vilken världsbild man nu har. Dessa spekulationer kan säkerligen göras mer inträngande och psykologiskt djupsinniga.

Detta tycks onekligen vittgående. Men en idé av den karaktär, som uppställes här, kan ju ge en plausibel förklaring till det genomslag som kafkatexten haft sedan begynnelsen. Samtidigt som den skulle kunna förklara annat.

Är Kafkas texter en medveten eller omedveten – eller ”blandmedveten” – advokatyr för Freuds idéer? Är Kafkas texter en slags *bild av Medvetandet*, - eller snarare en satir (!) över Medvetandet – utöver Dostojevskij och Nietzsche ? Eller är de en kritik av Freuds idéer ? Är inte allegorierna, fablerna ”i själva verket” (som man persuasivt säger.[dccxii]) … antifabler ? : enligt en tänkt utsaga: ”En fabel kan inte skrivas!! ”, eller: ”Varje fabel är ett missförstånd.” – , även om en sådan inställning rent faktiskt ”empiriskt”, narratologiskt kan betvivlas. Man kan ju ofta fästa sig vid att en liknelse – i sin natur av jämförelse – bildlikt talat haltar, och att den – därför – rent logiskt s.a.s. måste halta runt tills den når utgångspunkten…

Jag har antytt att vi har en struktur som påminner om ironi(e)ns. Jag har använt en sådan slags bild när jag gjort min strukturanalys. Att vi har en mer direkt koppling till vad vi vanligen betecknar som ironi har påpekats av flera kommentatorer, och Wayne Booth har varit inne på tanken, att Kafka skulle skriva främst för att skriva …: *ren ironi*. Nu har det förmodligen föresvävat den uppmärksamme läsaren, att, vad som är den *trikotomiska modellen* och dess verkningar å ena sidan, och vad som är *den ironi* i vars strålsken som

hjältefiguren rör sig, å den andra, det kan just vara två sidor av samma mynt. Det återstår för - den skarpsinnige - att formulera *detta samband* i en klar form utifrån det som denna bok förhoppningsvis uppenbarar. Klart är, att den s.k. *kafkaeffekten*, det *kafkaeska*, också är förknippat med den ironi, som man tycker sig finna i verket och i förhållande till det.

Vad Kafka skriver är elegier. Vad Kafka skriver är eleboreringar över enkla teman, inte ens teman, men situationer. Det är inte frågan om vindlande fantastiska exkurser.Vi som läsare av dessa är förvirrade och förvånade, ty vad vi finner är att vi är exponerade inför ett mysterium, mysteriet med ett dubbelt omedvetet. Mysteriet är inte satt analytiskt, men satt estetiskt, och inte som ett ysterium i betydelse ”gåta”. Det är satt i skönhet. Meningen med det kafkaeska – vilket är resultanten såväl som determinanten hos Kafka – är inte det kafkaeska. Det kafkaeska är den omedbara effekten. Meningen med de två nivåerna och det kafkaeska är fortfarande outforskad.Vi är bara i början av studiet av Kafka.

Använd och/eller refererad litteratur:

Adelborg, G. O., Om det personligt andliga, Stockholm, 1907.
Adorno, Th. , Kierkegaard: Konstruktion des
Ästhetischen. [diss. 1931], Frankfurt am Main, 1986.
Negative dialektik. Frankfurt am Main, 1975, orig. 1966.
Philosophische Terminologie, I-II. Frankfurt am Main, 1973.
Aesthetic theory. London, 1984.
Noten zur Litteratur, III. , Frankfurt am Main, 1965 .
Notes on Kafka. (i : Prisms. Cambridge, Mass. 1967. ; ss. 243-271.)
m.fl. verk.
se även : Horkheimer/Adorno.
Agamben, G., Form of law. (i : *Homo sacer* , sovereign law and bare life, Stanford, 1998.)
Agrell, B., Berätta, förklara och uppenbara. Om textens intentionalitet i Sven Delblancs
Prästkappan.(i : Perspektiv på prosa. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap tillägnade
Peter Hallberg och Nils Åke Sjöstedt. Red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Sverker Göransson &
Hans Erik Johannesson. Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs
universitet, 1981. ss. 217–293
Ahlberg, A., Västerlandets undergång, Osw. Spenglers filosofi, - framställning och kritik. Stockholm, 1930.
Tankelivets frigörelse. Uddevalla , 1972.
Ahnfeldt, A., Verldslitteraturens historia, I-II. (1894-96.)
Albéres, R.M. / Boisdeffre, P. de, Kafka. (1960). Jfr.: Boisdeffre.
Albert, E. M./ Denise, Th. / Peterfreund, S., Great traditions in ethics. New York – Cincinatti, 1969.
Alfons, S. , Medborgare K.. (i : BLM, 1948, I. ss.55-57.)
Alker, E., Modern tysk litteratur. Stockholm, 1948.

Allemann, B., Zeit und Geschichte im Werk Kafkas. (Veröffentlichungen der Deutschen
Akademie für Sprache und Dichtung), Darmstadt. 1998.
Allison, D.B., The new Nietzsche. London, 1985 .
Alt, Peter-André, Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2008,
Althusser, L., Freud et Lacan. (i : La Nouvelle Critique, 1964.).
Anders, G., Franz Kafka, pro et contra. (1948).(orig i : Die
Deutsche Rundschau, 1947.)
Andersen, H.C., H.C. Andersen, - en antologi. Redigerad av Niels Kofoed, Uddevalla, 1960.
Skyggen, (i : Eventyr , II, Skyggen . København, 1919).
Andersson, J./Furberg, M., Moral . Stockholm, 1971.
Andersson, S., Positivism kontra hermeneutik. Göteborg, 1979.
Anz, T.; Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am
Beispiel von Kafkas Erzählung Das Urteil, (2002)(i : Jahraus/Neuhaus, ss.126-152.)
Anzieu, D. , Freud´s self-analysis, (1986).
Apel, K.-O., Transformation der Philosophie, I-II. Frankfurt am Main, 1973.
Apollinaire, G., L'Hérésiarque et Cie. (Le passant
de Prague. m.fl. noveller.); Paris, 1967. (orig. 1910)
Arendt, H., Walter Benjamin: 1892-1940. (i : W. Benjamin, Illuminations. ss.1-59.
Se: Benjamin, W..)
Aristoteles, Poetik.
Arndt, S., Basis-Interpretation: Praktische Anwendung auf Franz
Kafkas Erzählung Josephine, die Sängerin oder das Volk der
Mäuse. (2009/10)(http://www.mythos-magazin.de)
Aronson, R., Sartre, Philosophy in the world. London, 1980.
Aspelin, K., Spår. Stockholm, 1974.
Textens dimensioner – problem och perspektiv
i litteraturstudiet. Stockholm, 1975 .
m.fl. verk.
Aspelin, K./Lundberg, L., (antol.) , Form och struktur. Stockholm, 1971.
Asplund, J., Om undran inför samhället. Lund , 1970.
Aster, E. von, Die Philosophie der Gegenwart. Leiden, 1935.
Augustinus, Aur., City of God, London. Reading and Fakenham, 1977.
Austen, J., Northanger Abbey. London 1994, (orig. 1818.).

Bachelard, G., Eldens Psykoanalys. Lund, 1993.- m. inl. av G. Printz-Påhlson. (Le psychanalyse du feu. (1949).)
m.fl. verk.
Badiou, A. , " Silence , solipsisme, sainteté : L'antiphilosophie de Wittgenstein. (i : "Barca!" , No. 3, 1994 .)
Bachtin, M. (Bakhtin), Det dialogiska ordet. Uddevalla, 1988.
Rabelais och skrattets historia. Uddevalla, 1986.
Dostojevskijs poetik. Uddevalla, 1991.
Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten. Uddevalla, 1986.
Bal, M., Vitsen med narratologi. (i : Tidskrift för litteraturvetenskap, Nr 2-3, 1993., s. 3-21.).
Balzac, H. , De vises sten. (orig. 1834 , titel : La recherche d´absolu.) ; Stockholm, 1956.
m.fl. verk.
Barthes, R. , Mythologies. Paris, 1957 .
Litteraturens nollpunkt. Uddevalla, 1966 .
Kritiska essäer. Uddevalla, 1967 .
To write – an intransitive verb ?, (1970) (i : The structuralists from Marx
to Lévi-Strauss. Ed.: DeGeorge, R./ DeGeorge, F.; .New York, 1972.).
A Barthes reader. (red. och inl. S. Sontag.) , Reading , 1993.
Bataille, G., Story of the eye. London, 1977, orig. : L´Histoire de l´Oeil. (pseud. Lord Auch.) ;(1928).
Kafka devant la critique communiste, (i : Critique, 1950 : 41.).
Baudelaire, Ch., Les Paradis artificiels. Paris, 1868 .
The mirror of art. (Essays.), Utrecht, 1955 .
Det ondas blommor. (Les fleurs du mal.), Trondhjem, 1995..
Madame Bovary. (i : Den seriöse konstnären, Antologi , red. H. Järv , Uddevalla, 1969.).
Bauer, B., Die Judenfrage. Braunschweig, 1843.
Baum, L. F. , The wizard of Oz. Chicago, 1900 .
Baumgarten, E., Max Weber – Werk und Person. Tübingen, 1964.
Baumer, F., Franz Kafka. Berlin, 1989.
Beckett, S., Molloy. (orig. 1951), Stockholm, 2011.
Proust. (1931)
m.fl. verk.
Becker, B. Metaphysische Sehnsucht und existentielle Verzweiflung. Kabbalistische

Motivik und Gnosis ohne Erlösung in Erzählungen Franz Kafkas. [diss.] Koblenz, 2003.
Begley, L., The tremedous world I have inside my head: Franz Kafka: a biographical
essay. New York, 2008.
Behler, E., Friedrich Schlegel. Schleswig, 1966.
Beicken, P., Franz Kafka, Der Process : Interpretation. München, 1999.
Beijerholm, L. , Meddelelsens dialektik. [diss.] , Lund, 1962.
Beissner, Fr. , Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart, 1952.
Kafka, der Dichter. Stuttgart, 1958.
Bengtson, J. , Sammanflätningar. Uddevalla, 1993.
Den fenomenologiska rörelsen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900-1968. Göteborg, 1991.
Benjamin, W. , Bild och dialektik. Uddevalla, 1969 .
Illuminations. London, 1975.
Über einige Motive bei Baudelaire. (i : Sinn und Form, 1949.)
Über Literatur. Frankfurt am Main, 1969 .
Samtal med Brecht. (i : Bild och dialektik, Uddevalla, 1969. ss. 239-255.)
Kafka (i : Bild och dialektik, Uddevalla, 1969. ss.208 – 238.)
Max Brod´s book on Kafka – and some of my own reflections. (orig. 1938) (i : Illuminations,
London, 1975, ss. 141- 149. / - samt på sv. i : Bild och dialektik.)
Försök till kritik av våldet. (orig. 1921 ; i : Bild och dialektik, Uddevalla, 1969.)
Benktson, B.-E., Existens och tro, Lund, 1977 .
Blicken och tilltalet. Om livsåskådning och existens. Lund, 1986 .
Bense, M., Die Theorie Kafkas. Cologne/ Berlin, 1952.
Benveniste, É., Människan i språket. (urv. J. Swedenmark), Stockholm/Steheg, 1995.
Berg, N. Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher. Göttingen 2006.
Berghahn, W., Robert Musil. Reinbek bei Hamburg, 1963 .
Bergman, Hj., Fyra Loewennoveller. Stockholm, 1950 . (inkl. Kanariehunden.)
Bergmann, H. Tagebücher und Briefe, I-II., Berlin, 1985.
Bergson, H., Matière et mémoire. Essai sur la rélation du corps
à l´ésprit . Paris , 1959. (orig.1896.)

Bergsten, S.,Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik. Falköping, 1989.
Bernard, M., Zola. Paris , 1969 .
Berne, E., Games people play. London, Reading and Falkenham, 1964 .
Bernheimer, Ch. , Psychopoetik. Flaubert und Kafkas Hochzeitsvorbereitungen
auf dem Lande . (1982),(i : G. Kurz : Der junge Kafka .)
Betancourt A., La máquina Kafka: Una ruptura con el inconsciente.
(http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Aguijon/Aaron.html)
Bettelheim, B., Sagans förtrollade värld. Viborg, 1989.
Billeter, Fr. Das Dichterische bei Kafka und Kierkegarrd. [diss.], Basel, 1965.
Billing, Bj., Modernismens åldrande. Stockholm/Stehag, 2001.
Binder, H., Das Kafka-Buch. Band 2, Das Werk und seine Wirkung . Stuttgart, 1979.
Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn, 1968.
Prager Profile: Vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin, 1991.
Binion, R., What the Metamorphosis means. (1961) (i : Symposium; Journal
Devoted to Modern Foreign Languages and
Literature : Volume 15: IV , ss. 214 ff. (1961).)
Binswanger, L., Ausgewählte Werke , I-IV. Red.r M. Herzog, H.-J. Braun
& A. Holzhey-Kunz. Heidelberg, 1992 – 94.
Bishoff, E., Über elemente der Kabbalah. Berlin, 1920 .
Blanchot, M., The limits of experience. (orig. 1969) (i : The new Nietzsche.
Red. B. Allison. London, 1985.)
De Kafka á Kafka. Paris, 1981.(Von Kafka zu Kafka, Frankfurt am Main, 1982.)
Thomas the obscure, (Thomas l´obscure. 1941), New York, 1995.
L´écriture automatique ínspirée, (i : La nouvelle
revue francaise, 1953 : 3.)
Blomqvist, H., Gemenskapen har sina demoner och ensamheten sina.
Essäer om Franz Kafka. Lund, 2009 .
Den oerhörda värld jag har i mitt huvud – En bok om Franz Kafkas

skrivande. Lund, 2006.
Bloom, H., Freud : en shakespearesk läsning. (i : Res Publica, nr. 29. 1995, orig.1994).
Bohlin, T., Sören Kierkegaards etiska åskådning. Stockholm, 1918.
Sören Kierkegaard, mannen och verket. Stockholm, 1939.
Boisdeffre, P. de, Une histoire vivante de la littérature d´aujourd´hui. 1939-1964. Paris, 1960 .
Boisdeffre, P. de/Marill, R., Kafka. Paris, 1968.
Bonaparte, M., Det kvinnligt gåtfulla. (orig.: De la sexualité de la femme.). Stockholm, 1951.
Booth, W., A rethoric of irony. Chicago, 1974 .
The rethoric of fiction. Chicago, 1961.
Borges, J. L., Borges and I. (1962); (i : D. Hofstadter/D.C. Dennett, The Mind´s I . Brighton,
Sussex, 1981. ss. 20-23.)
Foreword (Inledning till: Franz Kafka , Stories 1904-1924, London , 1983. ss. 5-8.)
Obras completas. Buenos Aires, 1984.
Born, J. , Dietz. L., Pasley, M. , Raabe, P., Wagenbach, K., Kafka-Symposion. Nördlingen, 1969. (1965)
Franz Kafka und seine Kritiker. (i : Kafka-Symposion, Nördlingen, 1969.)
Borum, P. , Poetisk modernism, Stockholm , 1968.
Bourdieu, P. , Konstens regler. Stockholm/Stehag, 1992.
Kultur och kritik. Stockholm/Stehag, 1991.
Brandell, G., Freud och hans tid. Malmö, 1961.
Brandes, E., Litteraere tendenser. Urval : C. Bergström-Nielsen. Köpenhamn, 1968.
Brandes, G., Søren Kierkegaard. København, 1877 .
Brecht, B., Anteckningar om den dialektiska dramatiken. (i : Bild och dialektik. Se: Aspelin.)
Brenner, Ch. Psykoanalysens grunder, Lund, 1978.
Brenner, J. , Histoire de la littérature Francais. Paris, 1978.
Brentano, F., Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis, Leipzig, 1889. (Dunker & Humblot reprints.).
Descriptive psychology. London and New York , 1995.
m. fl. verk.
Breuer, J./ S. Freud , Studies on hysteria. London Reading and Fakenham, 1955.
Brigado, G., Ante la ley, de Juan Mayorga, la adaption como traducción. www. 2009.

Brod , M., Franz Kafka. Halmstad, 1967. (orig. 1954).
Franz Kafkas Glauben und Lehre. Kafka und Tolstoi. Eine Studie. München, 1948 .
Ein tschechisches Dienstmädchen. Die Einsamen: Ausgewählte Romane und Novellen. Vol. 1. Leipzig: Wolff, 1919, (orig.1909).
Kleist und Kafka. (i : Literarischen Welt, 28, 1927.)
Nachwort zur ersten Auflage. (i FK, Das Schloss, New York, 1946 (1935).)
Nachwort zur zweiten Ausgabe. (Ib.)
Nachwort zur dritten Ausgabe. (Ib.)
Das Schloss. Nach Kafkas gleichnamigem Roman. Frankfurt am Main, 1964.
m,fl. verk.
Brooks, C. , The well wrought urn. New York, 1947 .
Buber, M. , Die Schriften über das Dialogische Prinzip. Heidelberg, 1954 . (innehållande: Ich und Du, m.fl. essäer.)
Gog und Magog. Hamburg , 1917.
Bubner, R., German idealist philosophy. (ed.) Middlesex, (orig. 1978).1997.
Buckland, W.W., A textbook of roman law. Cambridge, 2007.
Bulgakov, M., Mästaren och Margarita. Trondhjem, 1994.
Bullock A./ Woodings, R.B., The fontana biographical companion to modern thought. London, 1983.
Burke, Edm., Reflections on the french revolution & other essays. London, 1929.
Burke, K., The philosophy of literary form. New York, 1957.
Böschenstein, B., Na hund fern zugleich : Franz Kafkas Betrachtung und Robert Walsers Berliner Skizzen. (i : Der junge Kafka, Utg. G. Kurz, Baden-Baden, 1984.)
Caillois, R., The edge of surrealism , - A Roger Caillios reader. Durham and London, 2003.
Camus, A. , Le mythe de Sisyphe. Paris, 1942.
Främlingen. Falun, 2013.
Canetti, E., Das Gewissen der Worte. Frankfurt am Main , 1981 .
Die Blendung. Hamburg , 1963.
Capote, T., Music for Chameleons. New York , 1975 .
Carlshamre, S., Language and time. Göteborg, [diss. Gbgs UN.], 1986.

www.philosophy.su.se/kurser/Fakultetskurs/fktexter/semiologi.html
Carrauges, M., Dans le rire et les larmes. (i/se: Renault/ Barrault. ss.17-23.)
Carroll, L., (pseud. f. Charles L. Dodgson), Alice i underlandet. 2012 . (orig. 1865)
Castle, T., Introduction. (i : J. Austen, Northanger abbey. Oxford-New York, 1971.)
Chamisso, A. von , Peter Schlemiehls sällsamma historia. Ooooo, (orig. 1814).
Chaplin, Ch. *Moderna tider*. [film] 1935.
Chekhov, A., The Darling . (1899) (I: Title : The Darling and Other Stories, (2004), [Ebook #13416])
m. fl. noveller o. dramer.
Childs, P./ Fowler, R., The Routledge dictionary of literary terms. New York, 2006.
Chevalier, J., Pascal, Paris, 1915.
Cervantes, M. de , Don Quixote. Stockholm, 2005. (orig. 1605).
Cioran, E.M., De l´inconvenience d´être né. Paris, 1973 .
Cixous, H., Reading with Clarice Lispector : The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist and Tsvetayeva. Minnesota, 1991.
Claudel, P., "Le Procès" de Kafka et le drame de la justice. (se : Renaud/Barrault. ss.62-65.-
Orig. : Le figaro litéraire, 18 okt. 1947.)
Clemens, J., Psychoanalysis is an anti-philosophy. Edinburgh, 2013.
Cohen-Solal, A., Sartre 1905-1980. New York, 1985 .
Coleridge, S. T., The poems of Samuel Taylor Coleridge. (ed. E.H. Coleridge.),London – New York, 1905.
Biografia literaria. Letchworth – Herts, 1965 . (orig. 1817).
Colet, L., Lui. Paris, 1857.
Collins, J., The Mind of Kierkegaard. New Jersey, 1953 .
Corngold, S., Introduction. (i : Kafka, F., The metamorphosis. New York –Toronto-
London-Sydney-Auckland, 1972.)
Crafoord, C., Barndomens återkomst. Stockholm, 1996.
Platser för vårt liv. Viborg , 2000
Craig, G. A., Geschichte Europas im 19. Und 20. Jahrhundert. München, 1978.
Crisman, W., The Crises of Language and Dead Signs in Ludwig Tieck's Prose Fiction, oooo,5555.
Croce, B., Europas historia under 1800-talet. Helsingfors, 1937 .

Cullberg, J., Skaparkriser, Strindbergs Inferno och Dagermans. Trondhjem, 1994.
Culler, J., Flaubert: The uses of uncertainty. Ithaka, 1974.
Dahlberg, L., Franz Kafka framför lagen.
www:
www.nada.kth.se/~dahlberg/publications/Franz%20Kafka%20framfor%20lagen%20TFL%202003%203.pdf)
Dalerup, P., Dekonstruktion, 90’ ernes litteraturteori. Köbenhavn, 1991.
Dangel, E., Die Sprache der Unterbrechung, Maurice Blanchot und Kafka. (i : M. Blanchot,
Von Kafka zu Kafka, Fr. am Main, 1983. ss.209 - 227.)
Danto, A. C., Sartre. Glasgow, 1975 .
David, C., Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren
deutschen Literatur. Hamburg, 1959.
Dawin, R. , The trial : Its meaning. (i : Franz Kafka today. Red. Flores/Swander, 1958.)
Deane, S., Introduction to Finnegans Wake. (se: Joyce.)
Defoe, D. , Robinson Crusoe. Stockholm, 1928 .
Deleuze, G., Nietzsche et la philosophie, Paris, 1973.(1962).
Deleuze, G./Guattari, F., D´une littérature mineure. Paris, 1975.
Demetz, P. Alt-Prager Geschichten. Baden-Baden, 1982.
Dennet, se: Hofstadter.
Der Golem von Prag. (se : Sadeh.)
Derrida, J., Writing and difference, Chicago, 1978; (fr. orig. 1967)
Lagens kraft. Stockholm/Stehag, 2005 .
Before the law.(www) ; orig. Devant la loi. (i: Philosophy and literature, Cambridge, 1984.)
Från lag till rättvisa.(2000), (i : Lagens kraft, Stockholm/Stehag, 2005)
m.fl. verk.
De Sade, se : Sade.
Descombes, V., Modern French Philosophy. (orig. titel : Le même et l´Autre) , Norfolk, 1979.
Diamant, K., Kafka´s last love. London , 2003.
Dickens, Ch., David Copperfield. Suffolk , 1992. (orig. 1849/50)
m.fl. verk.
Diderot, D., Rameaus brorson. Stockholm, 1951 .
m.fl. verk.
Die Prager Kafka-Konferenz. Alternative. Zeitschrift für Literatur und

Diskussion. Juni, 1965. Eduard Goldstücker – Über Franz Kafka aus der Prager
Perspektive , 1963 / Ivan Svitak - Kafka ein Philosoph. / Ernst Schumacher –
Kafka vor der neuen Welt. / Frantisek Kautman – Franz Kafka und die tschechische
Literatur. / Roger Garaudy – Kafka die moderne Kunst und wir ./ Alexej Kusak -
Bemerkungen zur marxistischen Interpretation Franz Kafkas. /
Josef Cermak – Ein Bericht über unbekannte Kafka-Dokumente.
Donn, L., Freud-Jung – vänskapen som brast. Falun, 1989.
Dostojevskij, Fj. ,Ynglingen. Trondhjem, 1989.
Dubbelgångaren. Kristianstad, 1977. (1946.)
Anteckningar fråm ett källarhål. Stockholm, 1953. (1864).
m.fl. verk.
Draper, J.W., Den europeiska forskningens historia. Stockholm, 1883.
Drever, J., A dictionary of psychology. Middlesex, 1952.
Duplessis, Y., Surrealismen. Italien , 1991 ,
During, S., The cultural studies reader. (antol., red.), New York, 1994.
Durkheim, E., The rules of Sociological method. Toronto, 1938.
Självmordet. Lund, 2002.
Eco, U., Den frånvarande strukturen. Lund , 1971.
Misreadings. Cambridge , 1993.
Edschmid, K., Über den expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1919 .
Edwards, I., The Essence of 'Kafkaesque'. (i : New York Times, Dec. 29, 1991.)
Ehnmark, A., Maktens hemligheter - En essä om Machiavelli. Trondheim, 1989.
Éjchenbaum, B., Hur är Gogols Kappan gjord ? (i : Aspelin/Lundberg, Form
och struktur, Stockholm , 1971.)
Ekbom, T., Den hemliga domstolen. Uddevalla, 2004.
Ekelöf, G., Samlade Dikter. Falun, 2004.
Ekerwald, C.- G., “ Vi goda européer ”. Falun, 1995.
Nietzsche – liv och tänkesätt. Kristianstad, 1993.
Eliot, T.S., Dante. London, 1929 .
Empson, W., Seven types of ambiguity, London, 1953.
The metamorphosis. (i: The Nation 1946. Dec. 3. S. 652.)
Emrich, W., Franz Kafka. Bonn, 1958 .

Die Bilderwelt Kafkas, (i : Akzente, 1960:2.)
Engdahl, H., Den romantiska texten. Viborg, 1995.
Engels, Fr., The dialectics of Nature, (posth.), New York, 1973.
Engels, Fr. / Marx, K., The Holy Family. Moscow, 1975.
Enfield, D., Flauberts väninna. Stockholm, 1923. (orig.: A lady of the salons.)
Engels, Fr., Ludwig Feuerbach och den klassika tyska filosofins slut, (1888).
Enckell, M., Den halvt bortvände Gudens
Diktare. (i : I den frågandes själ ? , 1993).
Uppbrott och återkomst, Om fädernas återinträde i den freudska revolten. (i : Psykoanalys och kultur. Reiland/Ylander, Stockholm, 1991.
Enzenberg, C./ Hansson, C. (red.), Modern litteraturteori - från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2.. Lund, 1993.
Epstein, J., Is Franz Kafka Overrated? (i : The Atlantic, 19 juni, 2013.)
http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/07/is-franz-kafka-overrated/309373/
Eschweiler, Chr., Zur Kafka-Biographie von Peter-André Alt. (http://www.christian-eschweiler.com)
”Hyazinth und Rosenblütchen” – Die Romantik als Anfang der Moderne. ”Von Novalis zu Kafka.”, 2013.(Ib.)
Espmark, Kj., Själen i bild. Trondhjem, 1994.
Estrin, M., Insect dreams. The half life of Gregor Samsa, Denver, 2002.
Eribon, D., Michel Foucault. Stockholm/Stehag , 1991.
Fast, H., Literature and reality. New York, 1950.
Fenger, H., Kierkegaard-Myter og Kierkegaard-Kilder. Odense, 1976.
Fernando, L., What Octave Mirabeau said about Ceylon. Colombo Telegraph, November 5, 2012.
https://www.colombotelegraph.com/index.php/what-octave-mirabeau-said-about-ceylon/
Fichte, J. G., Människans bestämmelse. Stockholm, 1923.
Fichant, M. / Pécheux, M., Om vetenskapernas historia. Stockholm, 1971.
Fingerhut, K., Die Verwandlung. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und
Erzählungen. red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Fischer, E., se: Goldstücker: Kafka-Konferenz. (1966).

Das Problem der Wirklichkeit in der modernen Kunst. (i : Sinn und Form, 1958 : III, ss. 461-483.)
Flaubert, G. , Madame Bovary. Paris, 1958. (orig. följetong, 1856.).
Hjärtats fostran. Helsingfors, 1951. (L´éducation sentimentale.)
Hjärtats begärelse. Stockholm, 1957. (La tentation de St. Antoine. 1849).
m.fl. verk.
Flores, A., The Kafka debate. New York, 1977.
The Kafka problem. New York,
Flores, A. / Swander, H., (red.r.), Franz Kafka today. Madison, 1958
Foucault, M. , Les mots et les choses. , Paris, 1966 .
Tanken på det som är utanför. (i : Komma, (tidskr.) , Nr. 2,3., 1968).
m. fl. verk.
Foulquié, P., Existentialismen. Stockholm, 1968.
Fraiberg, S., Kafka and the dream. (i : The Partisan Review, Winter, ss. 47-69. 1956.)
Frank, A., Il y a dix ans … (1957), (i /se: Renaud/Barrault ……)
Frank, M., Eine Einführung in Schellings Philosophie. Frankfurt am Main, 1985.
Franzén, L.-O., Hur stora författare arbeta. Stockholm, 1947.
Frazer, J. Sir, The golden bough - a study in magic and religion. Hertfordshire, 1993.(1935).
Freud, A., Jaget och dess försvarmekanismer. Borås, 1969.
Freud, S., Gesammelte Werke. : V. IX., Frankfurt am Main, 1974.
Abriss der psychoanalyse. Stuttgart , 2013. (1938).
Orientering i psykoanalys. Stockholm , 1976 .
Totem und tabu. (se : Ges. W.:V. , Frankfurt am Main, 1974.)
Vitsen och dess förhållande till det omedvetna. Uddevalla, 1995.
Fallbeskrivningar. (Anna O., Dora, Lille Hans, Vargmannen, Fallet Schreber, m.fl.), Stockholm, 2002.
Leonardo da vinci – ett barndomsminne. (orig. Leonardo da vinci – eine Kindhetserinnerung. Ges.W.), Uddevalla,.1993.
Der Moses des Michelangelo. Frankfurt am Main, 1993. (1914).
Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an W. Fliess. Abhandlungen und Notizen … . Frankfurt am Main, 1962.
The uncanny. (Das Unheimliche.), London, 2003. (orig. 1919)
Sexuality and the psychology of love. New York, 1963 .

Correspondence with Freud (Georg Groddeck <-> Sigmund Freud), se: Groddeck,G., The
meaning of Illness. ss.31-108.)
m.fl. verk. ----- se också : Breuer.
Friedländer, S., Franz Kafka – The poet of shame and guilt. New Haven and London, 2013.
Friedrich, H., Strukturalism och struktur från litteraturvetenskaplig synpunkt.
(i : Radix, 2/2 1979).
Friend, S., The great beetle debate: a study in imagining with
names. (i : Philosophical studies, 153 , 2011, ss. 183-211.)
Fryd, N., Warum gerade Kafka ? (i : Goldstücker, E /Kautmann , Fr.
/ Reimann, P. , Franz Kafka aus Prager Sicht. Red. E. Goldstücker. Prag 1963. (1966).).
Fromm, E., Det glömda språket. Viborg, 1989.
Freuds psykoanalys – mästerskap och begränsning. Stockholm, 1979.
Die Furcht vor der Freiheit. Frankfurt am Main – Berlin – Wien, 1966 .
The crisis of psychoanalysis. New York, 1970 .
Furberg, M., Säga, förstå, tolka – Till yttrandets och textens problem. Lund, 1982
Verstehen och förstå , Karlshamn, 1981.
Se även : Andersson, J./Furberg, M. .
Furhammar, L ., Den okände Poe. Uppsala, 1963.
Furst, L.R., Reading Kleist and Kafka. (i : Journal of English and German philology, July,1985.ss. 374-395.)
Fürst, N. , Die offenen Geheimtoren. Fünf Allegorien. Heidelberg, 1956.
Fyhr, L., Att rätt förstå och missförstå…. ; [diss.Gbgs Un.], Uddevalla, 1979 .
Fölsing , A., Albert Einstein. Frakfurt am Main, 1993 .
Gallop, J. Metafor och metonymi. (i : Fyra röster om Jacques Lacan, red. I. Matthis,
Stockholm, 1989.)
Garaudy, R. , Kafka , die moderne Kunst und wir. (I: Die Prager Kafka-Konferenz.
Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion. Juni 1965.)
García-Marquez, G. , Patriarkens höst. Ungern, 1981.
m.fl. verk.

Gautier, Th. , Haschklubben, essäer från det dekandenta Paris. Théophile
Gautier/ Charles Baudelaire. Viborg, 2004.
Gay, P., Reading Freud. Binghamton – New York, 1990 .
Freud : A Life for Our Time. New York, 1988 .
Gazda, G., The final journey of Franz Kafka´s sisters. (www.zwoje-scrolls.com/zwoje43/text16.htm)
Genell, K., Ironi och existens, Göteborg , 1983 .
Splittringar, Göteborg , 1985.
Varför förvandlas Gregor Samsa ? – En tolkningsöversikt över
Franz Kafkas ”Förvandlingen”. (Otryckt uppsats. / Litt.vet.Inst.,
Gbgs. Un., 1970.)
Gibian, G., Dichtung und Wahrheit: Three versions of reality in Franz Kafka (i : German
Qurterly 1957 : Jan. ss. 20-31.)
Gide, A., Dostoïevskij. (Articles et causeries.). Paris, 1923.
Gilman, S.L., The case of Sigmund Freud. Baltimore and London, 1993.
A dream of jewishness denied: Kafka´s tumor and ”Ein Landarzt”.(i : Rolleston. J. (2002)).
Glen, P.J., The deconstruction and reification of law in Franz Kafka´s ”Before the law”
and The trial. (i : Southern California Interdiscipliary Law Journal , Vol. 17:23, 2007.)
Goethe, J.W. von, ; Novelle. (i : Novellen. Nördlingen, 1962. (orig. 1828.).)
Wilhem Meisters Lehrjahre. Hungary, 1997.
Den unge Werthers lidanden. (orig. 1774 .).(i : Världslitteratur från renässans
till romantik. Goethe. Stockholm, 1949. ss. 187-311.)
Elective affinities. Middlesex, 1971, (orig. Wahlfreundschaften. 1809.).
m.fl. verk.
Gogol, N., Kappan. (orig. 1842). (i : Världens bästa noveller. Stockholm, 1961. ss. 202-226.)
Revisorn / Frieriet. Uddevalla, 1971.
Der Wij. GmbH, 2014. (orig. 1835.)
Goldstücker, E., Die prager deutsche literatur als historisches
Phänomen. (i : Franz Kafka aus Prager sicht, red. E. Goldstücker. (1966) s. 21-45 .)

Weltfreunde, Konferenz über die Prager deutsche Literatur, Red. E.G. (1967)
Goodman, P., Kafkas prayer. New York, 1947.
Graetz, H., Volkstümliche Geschichte der Juden, I-III, Berlin- Wien, 1922.
Gray, R.T., Das Urteil. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und Erzählungen. Red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Gregorius den store, Commentaire sur Le Cantique de Cantiques. (övers. / red. R. Bélanger.), 1984.
Greenberg, M., The terror of art. Kafka and modern literature. London, 1968.
Graves, R., The Greek Myths I-II. Edinburgh, 1962 .
Graetz, H., Geschichte der Juden I-III, Berlin – Wien – Harz, 1923.
Grillparzer, F., Der arme Spielmann. (orig. 1847) Ebook, Project Gutenberg, 2003.
Groddeck, G., Das Buch vom Es. , Leipzig – Wien – Zürich, 1926.
The Meaning of Illness. London, 1977. (orig. 1925).
Gros, D., Le ´guardian de la loi´, selon Kafka. (i : 14 , Cardozu Stud. .L. & lit. II, 24, 2002.)
Gross, J., Joyce. Glasgow, 1971.
Gross, O., Das Freudsche Ideogenitätsmoment und seine Bedeutung im
manisch-depressiven Irresein Kraepelins. Leipzig: F.C.W. Vogel, 1907.
Zur Überwindung der kulturellen Krise, i : *Die Aktion*, Nr. 14, Jahr. 5, 171, April, 1913, Col. ss. 384 – 387.
Über Destruktionssymbolik, (i : *Zentralblatt für Psychoanalyse und*
Psychotherapie, Vol. IV, No. 11/12, 1914, ss. 525-534.)
Gross, R.V., Hunting Kafka out of season : enigmatics in short fictions. (in :
Rolleston, J., A primer ….. ss. 247-262.)
Grötzinger, K.-E., Kafka und die Kabbala. Epub. EAN 9783593423029.(1992).
Grund, C., ; Kierkegaard – Metaphor and the *Musical – Erotic*. (i : Danish
Yearbook of Philosophy, (1996).).
Guattari, F. , Psychoanalyse et transversalité (1972). (se även: Deleuze/Guattari.).
Guillaume, G., La langue , est-elle ou n´est-elle un système (1952) (i : Cahier

de Ling. Struct. de la Univ. De Quebec. Vol. I. 1952.)
Guillén, J. , Sprache und Poesie. München, 1968.
Gunnarson, G., Georg Lukács – en essay. Uddevalla, 1969.
Gurwitsch, A. , Husserl´s theory of the intentionality of consciousness in historical
perspective. (Essay II , i : Phenomenology and existentialism, 1967.)
Gustavsson, L., Freud och modernismens framväxt. (1989) (i : Reiland/Ylander,
Psykoanalys och kultur. Stockholm, 1991.)
De andras närvaro. Essäer om konsten som kunskapskälla.Stockholm, 1995.
Rilke, Wells, Lacan och den bottenlösa spegeln. (i : Fyra röster om Jacques
Lacan, red.: I. Matthis, Stockholm, 1989.)
m.fl. verk.
Görres, J. von, Christliche Mystik, I-IV. München-Regensburg, 1842.
Habermas, J. , Knowledge and human interests. Frankfurt am Main , 1968.
Politik, Kunst, Religion , Essays über zeitgenössische Philosophen. (Bloch,
Adorno, Benjamin, Marcuse, Arendt, Scholem.), Stuttgart, 1978 .
m.fl. verk.
Haecker, Th., Sören Kierkegaard. London – New York – Toronto, 1937.
Hagberg, C. A., Fransk litteratur 1836. ; Stockholm, 1963.
Haglund, D., Den västerländska moralfilosofins historia, I-III. (stenc. komp. Gbgs Un., 1972.)
Hájek, J., Kafka und wir. (i:, Z dějin českého myšlení o literatuře 3 (1958-1969) Antologie
k Dějinám české literatury 1945 -1990 , ss.107-111.)
Kafka a marxisticke literární myslení. Planen 5 ,1963, Nr. 10. S. 131.
Haley, J. , Psykoterapi – strategi och teknik. Stockhom, 1963 .
Hall, C.S., Freuds psykologi. Lund, 1966.
Hallerstedt, G., Hysterin som vandringshistoria – översättningsfelet
och psykoanalysens födelse. (i : *Res Publica*, 29, 1995.)
Hamacher,W., ´The gesture in the name´ , premises, essays on philosophy and
literature from Kant to Celan. Stanford, 1996. (1991).

Hamilton, V., Narcissus and Oedipus, The children of psychoanalysis, Suffolk, 1982.
Hansen-Löve, A. A., Vor dem Gesetz. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und
Erzählungen, red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Hanssen, J., Kafka and arabs. (i : Critical Inquiry 39, Autumn 2012.)
Hansson, G. D., Nådens oordning. [diss. Gbgs Un.] , Stockholm, 1988 .
Harding, G., Och drog likt drömmar bort … . Nörhaven, 2001.
Harwey, W.F., August heat. (1910) (http://www.annexed.net/box/augustheat/)
Haring, C., / Leickert, K,- H., Wörterbuch der Psychiatrie und ihrer Grenzgebiete. Stuttgart-New York, 1968.
Haşeks, J. , Den tappre soldaten Svejk. Stockholm, 1931.
Hawthorne, N., Wakefield. (i : Twice-Told Tales.), (1837). (www.)
Haugsgjerd, S., Jacques Lacan och psykoanalysen. . (i : Fyra röster
om Jacques Lacan, red. I. Matthis, Stockholm, 1989.)
Hayman, R., K.: a biography of Kafka . Aylsbury, Bucks, 1981.
Hedenius, I., De gamle och lögnen. Stockholm, 1978.
Hedlund, T., Dikten som liv. Falköping, 1980 .
Hegel, G.W.F., Phänomenologie des Geistes, Frankfurt am Main, 1970. (orig. 1807).
Logik. I-II. , Memmingen, 1971. (övers. Lasson.)
Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main, 1970 (1821).
m.fl. verk.
Heidegger, M. , Identitet och differens. Otta , 1996.
Metafysiken som varats historia. Otta , 1998.
Varat och tiden. Karlshamn, 1981. (orig.: Sein und Zeit, 1927.)
Heidegren, C.-G., Hegels fenomenologi. Stockholm/Stehag , 1995.
Heidsieck, A., The intellectual contexts of Kafka´s fiction. : Philosophy,
Law, Religion. New York, 1994.
Heindl, R., Meine Reise nach den Strafkolonien. Berlin, 1912.
Heine, H., Die romantische Schule. (orig. 1835) Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart , Heines
Werke in 15 Teile , Leipzig , 1910.
Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Leipzig , 1910.
Briefe. (red. H. Bieber), Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart. 1914
Heller, E., The disinherited mind. Edinburgh, 1952.

Heselhaus, C., Kafkas Erzählformen. (i: Deutsche Vierteljahrschrift, 1952, Heft 3, ss. 353-376.).
Herder, J.G., Ideer till människosläktets filosofi. I-IV. Stockholm, 1815.
Hermsdorf, K., Künstler und Kunst bei Franz Kafka . (orig. 1964) (i : Kafka aus
prager sicht, red. E. Goldstücker. (1966) ss. 95-106.(1963).)
Kafka, Weltbild und Roman. Berlin, 1961.
Herulf, B., Återkom fäderna ? (i : Psykoanalys och kultur. Reiland/Ylander Sthlm, 1997. ss. 95-99.)
Hesse, H., Der Steppenwolf. Zürich, 1930.
Heuer,G., Otto Gross, a biographical survey,
(i: http://www.ottogross.org/english/documents/BiographicalSurvey.html)
Hiebel, H. Form und Bedeutung: Formanalysen und Interpretationen
von *Vor dem Gestez, Das Urteil* , *Bericht für eine Akademie, Ein Landarzt,*
Der Bau , *Der Steuermann, Prometeus* , *Der Verschollene* , *Der Prozess,*
und Ausgewählte Aphorismen. Würzburg, 1999 .
Hill, L., Blanchot – extreme contemporary. London and New York, 1997.
Hirsch, Jr. E.D., Three dimensions of hermeneutics. (i : New
literary history, III/2 1972).
Hobsbawm, E. J., The age of revolution – 1789-1948. New York and Scarborough. Ontario, 1962 .
Fractured times,- culture and society in the twentieth century. London, 2014.
Hohoff, C., Heinrich von Kleist. Hamburg, 1958 .
Hofstadter, D.R. / Dennet, D.C., The mind´s I. New York, 1981.
Hoffmann, E.T.A., Die Lebensansichten des Katers Murr I-II. Leipzig, 1984. (1819) .
Nötknäpparen och råttkungen. Stockholm, 1927.
Don Juan och andra berättelser. Stockholm, 1996.
m.fl. essäer, romaner o. noveller.
Hollingdale, R. J., Preface to *Elective affinities*, by Goethe , Middlesex, 1971.
Holm, I.W., Den politiska processen. Franz kafka läst med Jacques Rancière. (i :Tidskrift för
litteraturvetenskap, 2007, 1-2. ss. 85-98.)

Holm, S., Graesk religion. Köbenhavn, 1963.
Holmgaard, J., En ironisk historia. Stockholm, 2003.
Holmqvist, B., Kritiska ögonblick. Essäer, artiklar 1946-1986. I urval av Torsten Ekbom
och Olle Orrje. Sthlm, 1987.
Horkheimer, M./ Adorno, Th., Upplysningens dialektik. Malmö, 1981, (1944).
Horkheimer, M., Sozialphilosophische Studien. Würzburg, 1972.
Montaigne und die Funktion der Skepsis. GmbH, Frankfurt am Main und
Hamburg, 1971. (orig. 1938).
Horney, K., Våra inre konflikter. Ystad, 1967.
m.fl. verk.
Hoy, D.C. / McCarthy, Th., Critical Theory. Cornwall, 1994.
Hudson, W.D., Modern moral philosphy. Hong Kong , 1983.
Hughes, K., Franz Kafka: an antholoy of Marxist criticism. Hannover – New Hampshire, 1981.
Hugo, V., The works of Victor Hugo. New York, 1928.
Husserl, Edm., Fenomenologins idé. Uddevalla, 1995. (1907).
m.fl. verk.
Hünerfeld, P., In Sachen Heidegger. Hamburg, 1961.
Hägerström, A., Rätten och staten, Tre föreläsningar och rätts- och
statsfilosofi. Ebook, [epub.] , Stockholm, 2010. (orig. 1919-21.)
Hölderlin, Fr., Sämtliche *Gedichte*, [hrsg.und kommentiert von Detlev Lüders],
Wiesbaden 1989.
Idesohn, H., ”Zur Casuistik und Aetiologie des
intermittierenden Hinkens.” (i : Deutsche Zeitschrift
für Nervenkünde, 24, 1903. ss. 285-89.)
Iser, W., Der Akt des Lesens. Augsburg , 1976.
Der implizite Leser. Augsburg , 1972.
Israel, J., Martin Buber – dialogfilosof och sionist. Viborg, 1998 .
Jaccard, R., Freud. Presses universitaires de France , 1983 .
Jack, I., English Literature 1815 -1832, Scott, Byron and Keats. Oxford, 1963 .
Jakob, M., Le cornet à dés. Paris, 1945.
Jaensson, K., Alice i Underlandet. (i : En silverantologi , Stockholm, 1956, ss. 278-293.)
Jahraus, O. / Neuhaus, S., Kafkas ”Urteil” und die Literaturtheorie. Stuttgart, 2002.

Jakob, D., Das Kafka-Bild in England : eine Studie zur Aufnahme des Werkes in
der journalistischen Kritik (1928-1966) : Darstellung, Dokumente, Bibliographie. [diss], Oxford-Erlangen , 1971.
Jakobson, R., Poetik och lingvistik. Stockholm, 1974.
Två essäer om språket. (i : Form och
struktur, red. Aspelin/Lundberg. Uddevalla, 1971 .)
Jancke, P., Das Wesen der Ironie. Leipzig, 1929.
Janik, A. , Närvarons dimension. Skånes Fagerhult, 1995 .
Janik, A. / Toulmin, S., Wittgenstein´s Vienna. New York, 1973 .
Jankélévitch, Vl., L´ironie – ou la bonne conscience. Paris, 1964 .
Janouch, G., Gespräche mit Kafka, Frankf. am M., 1951.
Jastrow, J., Huset som Freud byggde. Stockholm, 1934.
Jay, M., The dialectical imagination. A history of the Frankfurt school
and the institut of social research 1923-1950. Boston – Toronto, 1973 .
Jensen, Chr., Søren Kierkegaards religiöse Udvikling. Aarhus og København, 1898.
Jensen, J.V., Der Kondignog. Berlin, 1911 . i Mythen und Jagden, (i : Myter og jagter, 1907.
[orig. titel: Kondignogen].)
Intermezzo. Stockholm ,1909. (1899).
Jesenská, M., Nekrolog na Franze Kafky.(: Národní listy, 64,Jg. Nr.156. s.5.- i: Fr. Kafka,
Briefe an Milena, BraM,s.379-381.))
Johanson, K., Klara Johanson. (urval av T. Ekbom) , Stockholm, 1965.
Johansson, M., Psykologi och praxis. (1971).
Johnston, W.M., The Austrian mind. An Intellectual and Social History, 1848-1938. Un.
of Calif. Press , 1983.
Jones, E., Sigmund Freud : life and work. (1953-57).
The Treatment of the Neuroses: Psychotherapy from
rest cure to psychoanalysis. New York, 1963 .
Zur Psychoanalyse der Christlichen Religion. Frankfurt am Main, 1972 .
m.fl. verk.
Jor, F., Sören Kierkegaard. Stockholm, 1955.
Josipovici, G., Why we don’t understand Kafka. (i : The Times lit. suppl., 2011.)

Jordan, R.W., Das Gesetz, die Anklage und K.s Prozess. (www.)
Jost, W., Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Frankfurt am Main, 1921 .
Jung, C.G., Four archetypes. London and Henley, 1972 .
Modern man in search of a soul, New York and London, 1955.(1933).
Järv, H., Varaktigare än koppar : från Homeros till Kafka : författarporträtt. Malmö , 1962
”Svältkonstnären”, - ett Kafkaporträtt. (i : Insikt och handling , 1982/83, Nr ¾.)
Den seriöse konstnären (red.) , Uddevalla, 1969.
Klassisk horisont. Essäer från fem sekler. Köthen DDR, 1970.
Koordinatsystemet : Tjeckoslovakien : tre tidsdokument. (i: Radix Nr 2, 1978.)
m.fl. verk.
Kaiser, G. , Franz Kafkas ”Prozess”, Versuch einer Interpretation. (i : Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, Dritte Folge, bd. 52, 1958 .).
Kant, Imm., Kritik der reinen Vernunft. Baden-Baden, 1974. (1787)
med fl. verk.
Karl, F.R., Franz Kafka: Representative Man, New York, 1991.
Keaton, J.F. (”Buster”), *The general*, (1926); *Steamboat Bill Jr,* (1928). (*Filmer*).
Kellerman, S., The kafkaesque, an iconography. [diss], State University of
New York at Buffalo 114 ; (1973)
Kemp, P., Emmanuel Lévinás – en introduktion. Uddevalla, 1992.
m.fl. verk.
Kerbrat-Orecchioni, C., La Connotation. [diss.], Lyon, 1977 .
Kierkegaard, S., Samlede Vaerker, I –XX. København, 1962.).
Papirer i udv. av Heiberg, Kuhr, Torsting. Köpenhamn, 1934.
King , S., Carrie. Suffolk, 1985. (orig. 1974).
Klein, M., The psychoanalysis of children. Reading, 1975 .
Kleinschmidt, G. , En Landarzt , interpretiert . (i : Interpretationen zu Franz Kafka. Red. A. Weber. (1973).)
Kleine Prosa stücke, interpretiert …. (Ib.)
Kleist, M. von , Michael Kohlhaas. Stockholm, 1965.m.fl. verk
Koelb, C., Critical editions II: Will the real Franz Kafka please stand up ? (i : J. Rolleston, A companion …. , ss.27- 31.)
Koestler, A., The art of creation. ; (rev. Danube ed.), London, 1969.
Kolakowski, L., Metaphysical horror. Chicago, 1988 .

Die Gegenwartigkeit des Mythos. München, 1973.
Kraus, K., Die Fackel. Tidskr. (red. m.m.), Wien, 1899 – 1936 .
Kraus, O., Franz Brentano – zur Kenntnis seines Lebesn und seiner Lehre. [epub],
(https://archive.org/details/franzbrentanozur00krauuoft); (orig. München, 1919.)
Krause-Jensen, E., Nomadfilosofi – aktuelle tendenser i franskt tänkande. Halmstad, 1985.
Kremer, D., Ein Landarzt. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und
Erzåhlungen, Stuttgart, 2003.)
Kristensson-Uggla, M., Kommunikation till döds. [diss.]. Stockholm/Stehag, 1994.
Kristéva, J, , Stabat Mater, (inl./red. : Ebba Witt-Brattström.). Trondhjem, 1995.
Kronqvist, C., The reasons of emotion. Paper presented at XVII Deutscher Kongresse
für Philosophie, Sept. 2011.München.(www).
Kubrick, S. , *Eyes wide shut*. (1999) (*Film*.)
Kuhn, Th., De vetenskapliga revolutionernas struktur, Falun, 1992. (1962)
Kurz, G. , Der junge Kafka.(red.), Baden-Baden, 1984 .(Inkl.: G.K. :Einleitung: Der
junge Kafka im Kontext ; G.K. : Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe
Kafkas an Oskar Pollak und seine literarischen Anfänge.)
Kurczacz, K., Kafkas „Urteil“ und „Landarzt“ – zwei psychoanalytische Annäherungsversuche.
(http://www.kafka.org/index.php?aid=241)
Kusak, A. , Bemerkungen zur marxistischen
Interpretationen Franz Kafkas, ss.169-180. (1965). (se : Die Prager Kafkakonferenz.)
Lacan, J. , Écrits I-II. , Paris, 1966 .
Écrits, (red. I. Matthis). Borås , 1988 .
m.fl. verk.
Laclos, Choderlos de., Farliga förbindelser. Juva, 1990. (orig. 1782.)
Lagercranz, O., Att läsa Proust. Borås, 1992.
m.fl. verk.
Lamb, Ch., Essays of Eliah. New York – London, 1908 .
Lamm, M., Upplysningstidens romantik. Lund , 1963. (1920).
Landsberg, P., Kafka and the metamorphosis. (i : Quarterly

review of literature, 1945:3, ss. 228-236. ; även i : The Kafka problem, Flores/Angel.)
Landmann, S., Der jüdische Witz ,; Frankfurt am Main – Wien – Zürich, 1976 .
Lang, H., Réflexions sur la structure de l´anorexie mentale d´après les cas exemplaire d´Ellen West. (i : Phénoménologie, Psychiatrie, Psychanalyse.ss. 47-54. (red. P. Fédida, 1986).).
Lehmann, H.-Th., Der buchstäbliche Körper; Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka. (i : Der junge Kafka, Utg.: G. Kurz, Baden-Baden, 1984.)
Lenning, W., Poe . Hamburg , 1959.
Lévi-Strauss, Cl., Totemism. Boston , 1962 .
Lévinas, Emm., Totalité et l´infini. Pittsburg , 2004.
Lermontov, M., Vår tids hjälte. Stockholm, 1926. (1841).
Lind, L., Sören Kierkegaard själv. Psykoanalytiska läsningar. Bjärnum, 2000.
Linden, A., Textual suicide, divine violence, and the unwritten law in Kafka´s ”In Der Strafkolonie”. Focus on German studies 19, 2008. (http://drc.libraries.uc.edu/bitstream/handle/2374.UC/1596/Linden,%20Ari%3B%20Textual%20Suicide,%20Divine%20Violence,%20and%20the%20Unwritten%20Law%20in%20Kafka%E2%80%99s%20%E2%80%9CIn%20der%20Strafkolonie%E2%80%9D.pdf?sequence=1)
Lindström, V., Stadiernes teologi. En Kierkegaardstudie. Lund, 1943.
Ljungdahl, A., Problemet Kierkegaard. Stockholm,1964 .
Ljunggren, G., Framställning av de förnämsta estetiska systemerna I-II. Köpenhamn, 1856.
Lorenzer, A., Über den Gegenstand der Psychoanalyse order: Sprache und Interaktion. Frankfurt am Main, 1973 .
Louizidou, E., Before the law, encounters at the borderline. (Before the law' in Matthew Stone, Illan Wall and Costas Douzinas (eds.) New Critical Thinking: Law and the Political . London, 2012.
Lukács, G., Kunst und objektive Wahrheit, Leipzig, 1977 .
m.fl. verk.
Luke, F.D., The Metamorphosis. (i : Franz Kafka today , Flores, A. and Swander, H., (red.r), Madison, 1958.)

Lundkvist, A., Ikarus´ flykt. Stockholm, 1965. (orig. : 1939).
Lundstedt, G., Makten och minnet. Kungshult/Stehag, 1990.
Lönker, F., Ein Traum. (i : Interpretationen, Franz Kafka Romane und
Erzählungen, red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Löwy, M., Franz Kafka´s Trial and the antisemitic trials of his time.(i: Human architechture
journal of the sociology of self-knowledge, VII, Spring 2009,ss.151-158.)
Madden, W.A., A myth of mediation: Kafka´s
Metamorphosis. (I : Thought, 1951:10 , ss. 246-266.)
Madsen, P. , Strukturalisme, en antologi. (red.) Köbenhavn, 1970 .
Freud og modernismens heterogenitet. 1991, (i : Reiland/Ylander, Psykoanalys
och kultur, Stockholm, 1991.)
Maggee, Br., Popper. Glasgow, 1973 .
Magris, C., Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur.
Saltzburg, 1966.
Malinowski, B., Sex and repression in savage society. (1961).
Mann, Th., Freud and die Zukunft.(1936) (i: Schriften und
Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt am Main, 1960. ss.213-231.)
Der Adel des Geistes, Sechszehn Versuche zum Problem der Humanität. Stockholm, 1948 .
Tristan, Leipzig, 1922.
Dem Dichter zu Ehren, Franz Kafka und ´Das Schloss´.(i : Schriften und Reden zur
Literatur, Kunst und Philosophie. Frankfurt am Main, 1960. ss.374-380. (orig. 1941.).)
m.fl. verk.
Marc-Wogau, K., Freuds psykoanalys, - presentation och kritik. Stockholm, 1967.
Studier till Axel Hägerströms filosofi. Falköping, 1968.
Marcuse, H., Eros and civilization. A Philosophical Inquiry
into Freud . New York , 1955 .
Amerikanisches Philosophieren. – Pragmatisten, Polytheisten, Tragiker. Hamburg, 1959.
Den estetiska dimensionen. Kungälv, 1981. (orig. 1977).
m.fl. verk.
Marill, R., se: Boisdeffre.

Marini, M., Jacques Lacan, The French Context. New Jersey, 1992 .
Mark, E. , Självbilder och jagkonstitution. [diss. Gbgs. Un.] ; Göteborg, 1996.
Marx, K., Zur Judenfrage. MEW, Bd.1, Berlin, 1976, ss. 347-377. (orig. 1844).
m.fl. verk.
Marx, K./ Fr. Engels , The Holy Family, or critique of critical criticism. Against Bruno
Bauer and company. Moscow, 1975. (orig. 1845).
Massey, I., The Gaping Pig : Literature and Metamorphosis. Los Angeles: University
of California Press, 1976.
Matthis, I., (red.), Gräns och rörelse. Borås, 1986.
Subjekt, begär, etik. (i: Fyra röster om Jacques Lacan. (red.: I.M.) , Stockholm, 1989.
På Freuds divan. (red.), Falun, 1994.
(se också : Lacan, J., Écrits. (red. I. Matthis), Borås , 1988.)
Maupassant, G. de, Une vie. Paris, 1974. (1883)
m.fl. verk.
Mauser, W., Franz Grillparzer ”Der arme Spielmann” – oder : Von der Lust an einer Angst-Biographie. Wurzburg, 1986.
Mauriac, Fr., Essäer. Stockholm, 1948.
Maury, A., Sommeil et les rèves. Paris, 1878.
May, R., The meaning of anxiety. New York, 1979 .
m.fl. verk.
Mayer, H., Das Geschehen und das Schweigen. Frankfurt am Main, 1969.
Mayorga, J., El chico de última fila. Ñaque Editora, 2002.
McGuinnes, B. ,Wittgenstein – a life. Young Ludwig (1889-1921). London, 1988.
Medawar, P.B., The art of the soluble. London, 1967.
Mellow, J., Charmed circle, Gertrude Stein & company. New York, 1974.
Melville, H., Moby Dick. Suffolk, 1962.
Menke, Chr., The souvereignty of art, - Aestethic Negativity in Adorno and Derrida. Cambridge, Mass, 1988.
Merleau-Ponty, M., Le visible et l´invisible. (orig. / posth. / 1964) ; Paris, 1964.
Kroppens fenomenologi. Uddevalla, 1997. (orig. : Phénoménologie
de la perception, Tome I. 1945 .)

m.fl. verk.
Meschonnie, H., Pour la poétique I-III. Paris, 1973.
Meyerson, P.-M., Judiskt liv i Europa 1786-1933, Integrationsprocess med förhinder. Stockholm, 2012.
Meyrink, G. (pseud. För Meyer, G.), Der Golem. Augsburg – München, 1965.
Miller, A., Du sollst nichts merken. Frankfurt am Main, 1981.
Mirbeau, O., Lidandets trädgård. (Le Jardin des supplices , (1899) . Paar, Estland, 2013.
Mittenzwei, W., Brecht und Kafka. (i : Sinn und Form, 4/1963, ss. 618-25.), 1963 .
Mitzman, A., The iron cage. An historical interpretation of Max Weber. New York, 1970.
Mladek, K., *Review* : Janko Ferk, Recht ist ein ”Prozess”: Über Kafkas
Rechtsphilosophie. (1999), 3, German Law Journal (2002), tillgänglig
på : http://www.germanlawjournal.com/index.php?pageID=11&artID=154 .
Monk, R., Wittgenstein. Reading, 1990 .
Montaigne, Michel de, Essayer I-III . Trondhjem, 1994. (orig. 1580)
Moore, G. E., Ethics , London – New York – Toronto , 1947.
The origin of the knowledge of right and wrong [review – rec. av
Brentanos bok med detta namn.], (i : International journal of ethics, Vol 14, No 1,
Oct, 1902. ss. 115-123.).
Morot-Sir, É., La pensée francaise d´aujourd´hui. Paris, 1971.
Moretti, F., Modern Epic. London/New York , 1996 .
Musil, R., Mannen utan egenskaper, I-III. Stockholm, 1963.
Müller, M., Interpretationen, Franz Kafka , Romane
und Erzählungen. Stuttgart, 2003 .
Ein Hungkünstler. (i : Interpretationen zu. Kafka, Romane und Erzåhlungen.
Stuttgart, 2003, hrsg. M.M.)
Das Schloss. (Ib.)
Myrdal, J., Efterord. (i: Balzac, H. de, Bönderna. Stockholm, 1979.)
Möhler, J. A., Symbolik. Norrköping, 1843.
Nabokov, Vl., Franz Kafka (1883-1924).(i : La métamorphose, Paris, 1989, ss. 83-139.).

(orig. 1980).
Neesen, P., Von Louvrezirkel zum Prozess. Franz Kafka und die
Psychologie Franz Brentanos. Göppingen, 1972 .
Nehunja ben ha Kana, Sefer ha-Bahir, Boken om Bahir. (1400-talet.)
Neider, Ch. , The frozen sea. A study of Franz Kafka. New York, 1948 .
Katharsis, mind and art. London, 1949 .
Neubner, T., Das Paradies ist längst zerstört ! Der Zerfall des Raum-Zeit-Kontinuums als
erzählerisches Stilmittel Eine werkimmanente Interpretation unter
sozialpsychologischen Gesichtspunkten am Beispiel der Biografie der
Bertha in Ludwig Tiecks Werk „Der Blonde Eckbert“. (i : *Mauerschau* , 1/2010. Raum
und Zeit. Fachzeitschrift Germanistik. Rhein-Ruhr, 2010.)
Neuhaus, S., Im namen des lesers, - Kafkas Das Urteil aus rezeptionsästhetischer
Sicht. (i : Kafkas ”Urteil” und die Literaturteorie. Ss. 78-100. Stuttgart , 2002.
Neymeyr, B., Eine kaiserliche Botschaft. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und
Erzählungen. red. M. Müller, Stuttgart , 2005.)
Nietzsche, Fr., Så talade Zarathustra. Uddevalla, 1963. (orig. 1883-85.).
Menschliches allzumenschliches. Stuttgart, 1909. (1878.)
m.fl. verk.
Nilson, G., Oordning – ordning. Göteborg , 1976 .
Nilsson, A., Svensk romantik, - Den platonska strömningen. Stockholm, 1916 .
Nordin, S., Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höijer till hegelianerna. Lund, 1987.
Filosofernas krig. Viborg, 1998 .
Novalis, (Fr. von Hardenburg), Hyazint und Rosenbllüte. (i: Deutsche
Romantik II . Frankfurt am Main, 1992.)(orig. posth. 1802.)
Novalis. Auswahl und Einleitug von Walther Rehm. (Bücher
des Wissens.), Frankfurt-Hamburg, 1956.
Nowell-Smith, P.-H., Ethics. London, Reading and Fakenham, 1969 .
Nykrog, P., Litteraturens världshistoria, Stockholm, 1973.
Nylander, L. (red.) , Litteratur och psykoanalys. Falköping, 1986.

Oates, J.C., Kafka as storyteller. (i : Kafka, the complete stories …..),New York, 1983.
O´Brien, C.C., Camus. Suffolk, 1970.
Olofsson, P.-O., Urfantasin och ordningen. Om begäret, det heliga
och det moderna samhället. [diss.], Lund , 1987.
Ong, W., Kafkas castle in the west. (i : Thought, Vol. 22; 3. Sept. 1947.)
Oreglia, G., Commedia dell´arte. Stockholm, 1964 .
Ortega y Gasset, J., Der Aufstand der Massen. Berlin – Darmstadt – Wien, 1960.
Orwell, G., Selected writings. (Ed. G. Bott.) ; London and Edinburgh , 1958 .
Overbeck, Fr., Minnen av Nietzsche. (i : Res Publica, 48/50 , 2000.)(orig.i : Die
Deutsche Rundschau, 1906.)
Overskeid, G., Solitary pain: Bertrand Russell as cognitive Therapist. (i : The
Psychological Record, 2004, 54, ss. 3-14.
Oxenstierna, G., Vad är uppsalafilosofin? [Verdandi småskr. No. 400.], Stockholm, 1938.
Ozon, F., *Dans la Maison*, 2012. (*Film*).
Panichas, G.A., Kafka´s afflicted Vision: a literary-theological
critique. (i: Humanitas, Vol. XVII, Nr. I-II, 2004.)
Pap, A., Elements of analytical philosophy. New York, 1949 .
Pasley, M., Essays zu Kafka. ” Die Schrift ist unveränderlich …”, Frankfurt am Main, 1995 .
Drei literarische Mystifikationen Kafkas, (i : Kafka-Symposion, 1965 .
utg. K. Wagenbach .)
Wo liegt Kafkas Schloss ? (Ib.)
Ed.: Nachgelass. Kafka, F., Schriften und Fragmente, Frankfurt, 1993,
Pasley, M./Wagenbach, K., Datierung sämtliche Texte Franz
Kafkas (i : Kafka-Symposion, 1965 . herausg. K. Wagenbach.)
Paulhan, J., Le secret. (Företal till M. de Sades Les infortunes de la vertu. Paris, 1959.
ss. I - XLVI.)
Pawel, E. , Franz Kafka – The nightmare of reason. New York, 1985. (Finns även på sv.)
Pedersen, S., Psykoanalys i vår tid, och essäer i utval. Helsingborg. 1986.

Perruchot, C., Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary. (i : Claudine
Gothot-Mersch, La production du sens chez Flaubert, Paris, 1975.(ss. 278.ff.)
Petiska, E., Der Golem – jüdische Märchen und Legenden aus dem
Alten Prag . Wiesbaden , 1968.
Pfeiffer, J., The metamorphosis. (i : Kafka, a collection of critical
essays. Ed. by R. Gray. (1962), ss. 53-59.).
Piaget, J., Épistémologie des sciences de l´homme. Paris, 1970 .
Play, dreams and imitation in childhood. New York, 1962.(1951).
Plachta, B., Der Verschollene.(i: Interpretationen,…
… utg. M. Müller (2003) , se: Müller.
Platon, Dialoger. (övers. Cl. Lindskog.), Stockholm, 1920 .
Pflugk-Hartung, J. von, : Ullsteins Weltgeschichte. I-IV. Berlin, 1909-10.
Poe, E. A., Selected stories and Poems. New York, 1962 . (inkl.: The Pit and the Pendulum (1842).)
m.fl. noveller & essäer.
Politzer, H., Franz Kafka: parable and paradox. New York, 1962 .
Pontalis, J.-B.,/J. Laplanche, Das Vokabular der
Psychoanalyse, I-II. Frankfurt am Main, 1967.
Nach Freud. (Frankfurt am Main, 1978.)(orig.: Après Freud. Paris, 1965).
Popelová, J., Die Kategorie der Vereinsamung
in Franz Kafkas Werk. (i : F. K. aus Prager Sicht. Red. E. Goldstücker. 1963, Prag
1965, s. 113–117; Ceskoslovenská Akademie.)
Popper, K., Det öppna samhället och dess fiender, I-II.; Stockholm, 1980. (1945).
Conjectures and refutations, The growth of scientific knowledge. New York, 1963 .
Pothast, U. (red.) Seminar: Freies Handeln und Determinismus, Frankfurt am Main, 1978.
Pouzarova, A., Auf dem strohsack. (i : Der Spiegel, 42, 1995).
Powell, M.T., Bestial representations of otherness: Kafka´s animal stories. (i : Journal
of Modern literature, No.32, 2009.)
Price, K.B., Is a work of art a symbol ? (i : The journal
of philosophy, Vol. L , No.16, 1953.)
Printz-Påhlson, G., Solen i spegeln. Stockholm, 1958.

Appendix till Solen i spegeln. Stockholm, 1960 .
Proust, M., A la recherche du temps perdu. http://beq.ebooksgratuits.com/vents/
Proust_A_la_recherche_du_temps_perdu_11.pdf (Paris, 1913-26 .)
Contre Sainte-Beuve. Paris, 1954 .
Queneau, R., Bâtons, chiffres et lettres. Paris, 1950.
Quincey, de, Th., Confessions of an english opium-eater. Suffolk, 1960. (1822).
Quine, W.van O., Word and object, New York, 1960.
Rákos, P., Über die Vieldeutigkeit in Franz Kafkas Werk. (Sulla molteplicita
dei significati in Kafka, 1977.) (i : Franz Kafka aus Prager Sicht 1963.
Red.: E. Goldstücker. (1966))
Raven, J.E., Platons tankevärld. Halmstad, 1968.
Reeder, J., , Dialogiskt tolkande, Psykoanalytiska handlingar ur ett
hermeneutiskt perspektiv. (i : Divan , 1-2 . 1998.).
Till tolkningen av den omedvetna fantasin. (i : Divan, Nr 8 , April 1994. Ss.52-65.)
Reese-Schäfer, W. , Habermas. Italien , 1998. (1995).
Reents, E., Zu Manns Schopenhauer-reception. Würtzburg, 1998. [diss. 1995.].
Reh, A. M., Psychologische und psychoanalytische Interpretationsmethoden in
der Litteraturwissenschaft. (i : Psychologie in der Literaturwissenschaft,
Heidelberg, s. 34-55. 1971.)
Reiland, H. / Ylander, F., (red.), Psykoanalys och kultur. Stockholm, 1991 .
Reimann, P.,Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen. (i : Weimarer Beiträge
1957: 4, ss. 598-618.)
Renaud,M. / Barrault, J.-L., Franz Kafka – du Procès au Chateau. (antol.), Paris, 1957.
Res publica 32/33 , Adorno, modernitet och estetik. (1996).
Reuss,R., Franz Kafka. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher
Handschriften, Drucke und Typoskripte. Franz Kafka-Hefte 1., Frankfurt
am Main - Basel, 1997.
Richter, H., Franz Kafka – Werk und Entwurf. Berlin, 1962.
Ricoeur, P., The Conflict of Interpretations. Evanston, 1974.

m.fl. verk.
Rieck, G., Kafkas und die Frauen. (www.kafkakonkret.com).
m.fl. texter.
Riemann,P., Franz Kafka aus Prager Sicht, 1963 : [Wissenschaftlicher Redakteur : Paul
Reimann. Wissenschaftlicher Rezensent : Zdeněk Vančura. Herausgegeben
in Zusammenarbeit mit der Tschechoslowakischen Unesco-Kommission.
Referate und Diskussionsbeiträge der Kafka-Konferenz in Liblice bei Prag, 1963.].
Ries,W., Nietzsche – Kafka, zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne. Freiburg-München-Alber, 2007.
Riesman/Denney/Glaser, The lonely crowd. Yale, 1950.
Rimbaud, A. , Oevres dés Ardennes au desert. (utg. S. Markovitch.); Presses Pocket, 1990.
Rochefort, R., Une oeuvre liée mot pour mot a une vie. (i/se : Renaud/Barrault….)
Robert, M. , Kafka. Paris, 1960 .
Sur le papier.(1967) (i : Symbolique et critique de symbole. 1967).
D'Oedipe à Moïse : Freud et la conscience juive, Paris, 1974.
Robertson, R., Der Process, (2003); (i : Interpretationen, Franz Kafka , Romane
und Erzåhlungen. red. M. Müller, Stuttgart, ss. 97-142, 2003.)
Myth vs. Enlightenment in Kafka’s Das Schloss. (i: Monatshefte, Vol. 103, No. 3, Fall, 2011.ss. 385-395.)
Kafka as anti-christian: ”Das Urteil”, ”Die Verwandlung” and the aphorisms. (i : J. Rolleston, A companion to the works of Franz Kafka. Suffolk, 2002.).
Robinson, P., Freud och hans kritiker. Eslöv, 1993 .
Rohan, B., Kafka wohnte um die Ecke. Freiburg – Basel – Wien, 1986.
Rolleston, J., (ed.), A companion to the works of Franz Kafka. Suffolk, 2002.
Kafka begins. (Ib. s. 1-21.)
m.fl. essäer.
Rommetveit, R., Jeg´et og selv´et i nyere ego-psykologi. Copenhagen, 1970.
Roudinesco, E., Jaqcues Lacan. Stockholm/Stehag, 1994 .
Rousseau, J.-J., Émile ou l´Éducation. Paris, 1762.

Självbekännelser. (Confessions. 1788), Juva, 1995.
m.fl. verk.
Russell, B., Autobiography. London, Reading and Fakenham, 1954.
A History of Western Philosophy. Reading, 1946
m.fl. verk.
Ryan, J., Kafka before Kafka: the early stories. (i : Rolleston, A companion …, ss. 61-84.)
Rybár, C., Jewish Prague. Praha, 1991 .
Sadeh, P., Jüdische Märchen und Legenden. Czech Republic, 2010 .
Sade, de, Les infurtunes de la vertu. Tome I-IV. Paris, 1959.
m.fl. verk.
Sagnol, M., Archaïsme et modernité: Benjamin, Kafka et la loi. i: Les Temps
Modernes, 2002, no 618, ss.90-104
Safouan, M. , De la structure en psychanalyse. Contribution á une théorie
du manque. (i : Structuralisme. red. : J. Wahl. Paris , 1968. ss. 241-298.).
Salfellner, H., Franz Kafka and Prague. Prague, 1998.
Salomon, R.C.; Continental Philosophy since 1750. Oxford, 1988.
Sartre, J.-P., Being and nothingness. London, 1972. (L´Être et le Néant. 1943 .)
Baudelaire. Paris, 1963 .
Qu´est que la litérature ?, Paris, 1948.
Drei essays. Zürich, 1973.
Skiss till en känsloteori. Uddevalla, 1992. (1939.)
Transcendence de l´ego. (1936).
m.fl. verk.
Sasse, G., Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse. (i : Interpretationen Franz
Kafka – Romane und Erzählungen, red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Saussure, F. de, Kurs i allmän lingvistik. Budapest, 1970.
Schacht, L., Introduction. (se : G. Groddeck. The meaning of illness.)
Shakespeare, W. , Macbeth. (c:a 1602).
Hamlet. (c:a 1605).
Schedel, S., Litteratur und Zitat –”Korrespondenzverhältnisse” in Kafkas
”Das Urteil”.(i: Jahraus/Neuhaus, ss. 220-240.)

Scheffel, M., Das Urteil – Eine Erzählung ohne ”geraden zusammanhängenden,
verfolgbaren Sinn”? (i : Jahraus/ Neumann …… ss.59-78.)
Schelling, G., Naturphilosophie. (1797)
Schillemeit, J., Kafkas Beschreibung eines Kampfes. (i : Der junge
Kafka, red. G. Kurz. (1984) .).
Zum Wirklichkeitsproblem der Kafka-Interpretationen. (i : Deutsche
Viertaljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte, 1966:4. ss. 577-596.)
Schiller, Fr. , Werke , Auswahl in zehn Teilen i-IX. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, 1907.
Briefe. Leipzig , 1943.
Schlegel, Fr., ”Athenäums”- Fragmente und andere Schriften. Stuttgart, 1978.
Schlick; M., Problems of ethics. New York, 1939.
Schlingmann, C., Die Verwandlung. (i : Interpretationen zu
Franz Kafka, red. A. Weber. (1973).)
Kleine Prosastücke. (Ib.)
Schmitt, H.-J. , Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Romantik I-II. Stuttgart, 1974.
Schmidt, J., Beim Bau der chinesischen Mauer. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und
Erzählungen, red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Schneider, G., Basisinterpretation zu Franz Kafkas ”Ein Landarzt”.(2009/10)
(från: http://www.mythos-magasin.de)
Schnitzler, A., Traum und Schicksal. (Sieben Novellen), Berlin, 1931.
(inkl, Traumnovelle. (orig. 1912)., m.fl.)
Der Weg ins Freie. Berlin , 1914.
m.fl. verk.
Scholem, G., Origins of the kaballah. Berlin 1962.
m.fl. verk.
Schott, J.R., The Kafka Case: Constructing Kafka, Deconstructing the
Self in French Letters. [diss.], Ohio Sate Un., 2010.(http://rave.ohio.
Edu/etdc/view?acc_num= osu1282056583)kk
Schumacher, E., Kafka vor der neuen Welt. (se : Die Prager Kafka-konferenz …..).
Schütte, W., Klassenverhältnisse.(Hg.), Fr. am Main, 1984.

Schärf, Chr., Franz Kafka, poetischer Text und heilige Schrift. Göttingen, 2000.
Selbmann, R., Kafka als hermeneutiker. (i : Kafkas ”Urteil” und die Literaturtheorie, Jahraus/Neuhaus, Stuttgart, 2002.)
Sextus Empiricus, Pyrrhoneïsche Grundzüge. Utg. Eugen Pappenheim, Leipzig, 1877.
Simmel, G., Philosophische Kultur. Leipzig, 1919 .
Simon, J., Fredrich Nietzsche. (i : De stora filosoferna, red.: O. Höffe , Borås, 1998.)
Siwek, P., Le Problème de l´inconsciènt. (i : Actes du XI-ième Congrès
Internationale de Philosophie. 1953 .)
Sjestov, L. , Kierkegaard och den existentiella filosofin. Reboda, 1994 .
Nietzsche och Dostojevskij. Skellefteå, 1992. (orig. på ryska : 1903.)
Sjöberg, B., Kriser och kransar. Stockholm, 1966. (1924).
Sjöbäck, H./ Westerlundh , B., Sigmund Freud – Liv och personlighet – ögonvittnen berättar. Malmö, 1977.
Sjögren , L., Sigmund Freud, Mannen och verket . Viborg, 1989.
Sjöstrand, B., Från etik till politik. Etik och politik hos Emmanuel Lévinas
och Jacques Derrida. Södertörns högskola, 2008.
Sjöstrand, Ö., Fantasins nödvändighet. Uddevalla, 1971.
Sklovskij, V., Konsten som grepp. (i : Form och struktur. Se: Aspelin/Lundberg, 1971.)
Sløk, J., Søren Kierkegaard. København, 1960.
Existentialism. Stockholm, 1965.
Smith, B., Brentano and Kafka. (i : Axiomathes 8, ss. 83-104.)
Smith, Z., The limited cicle is pure. (i : The New Republic, Nov. 3, 2003.)
Zadie Smith on Kafka. - F. Kafka, Everyman. (i : The Telegraph , Aug. 2008. / Oct. 4. 2013.)
Sofokles, Kung Oidipus. (c:a 430 f.Kr.); Oidipus i Kolonos. (c:a 405 f.Kr.); Antigone.
(trol. 441 f.Kr.); (Alla tre dramerna i : Sofokles, Tre dramer. Solna, 1965.)
Sokel, W.H., Franz Kafka – Tragik und Ironie. München, 1964.
Beyond Self-Assertion : A life of reading Kafka. (i : Rolleston, A companion to
the works of Franz Kafka. Suffolk, 2002.)

Sonnenfeldt, M., Parallelles in *Novelle* und *Verwandlung*. (i : Symposion, Fall , 1960 , ss. 223-225.)
Sontag, S., Konst och antikonst. Stockholm, 1969.
The pornographic imagination. From: States of radical will. 1967.(se: Bataille.).
Sparks, K., Drei schwartze Kaninchen: zu einer Deutung der Zimmer-herren in Kafkas ”Die Verwandlung”. (i : Zeitschrift für deutsche Philologie, 1984 , ss. 73-83.)
Spender, S., Symbolernas kris. (i : 40-tal , April 1945.).
Spengler, O., Västerlandets undergång I-II . Södertälje, 1997.
Stach, R., Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt am Main, 2002 .
Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt am Main, 2008 .
Stanzel , F.K., Theorie des Erzählens. Göttingen 1979.
Stegmüller, W., Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Stuttgart, 1969 .
Stein, G., Look at me Now and here I am. Writings and lectures 1909-45. Gr. Br., St Ives plc , 1971.
Steiner, R., Frihetens filosofi. Stockholm. 1963. (orig. 1918).
Stekel, W. , Psychosexueller infantilismus. Berlin und Wien, 1922 .
Die Verwandlung . (i : Onanie und Homosexualität, Berlin und Wien, 1923.)
La femme frigide. Paris , 1939 .
Stendahl, (Henry Beyle), Vie de Henry Brulard (i: *Écrits intimes*, Paris, 1962.; orig. 1835).
Sternberg, M., Delicate balance in the story of the rape of Dinah. Biblical narrative and the rhetoric of biblical text. (i : Ha-Sifret , 4, No 2, 1973.).
Sterne, L., The life and opinons of Tristram Shandy, gentleman. Kent, 1996. (orig. 1776.)
Stevens, A., Jung – hans liv och verk . Rörhaven, 1992.
Stevenson, F.W., Silence, speech and speculative music in Kafka´s Investigations of a dog. (i : Concentric : Literary and cultural studies . 32:2 , Sept. 2006, ss.147-79.)
Stevenson, R. L. , Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Köln, 1995.
Virginibus Puerisque. (Essays.), London, 1891.
Stirner, M., Der Einzige und sein Eigentum. Stuttgart, 1972.
Stolpe, S., Den svenska romantiken. Från Atterbom till Runeberg. Borås, 1977.

Strelka, J., Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans. 2 aufl. Wien,
Hannover & Basel, 1959 .
Strindberg, Aug., Fröken Julie. Stockholm, 1919.
m. fl. verk.
Strömberg, Kj., Dikt och liv. Fransyska parnassvisiter. Stockholm, 1968.
Sturrock, J. , Structuralism and since. From Lévi-Strauss to Derrida. Oxford, 1978 .
Sturrock, R. , Proust. Suffolk, 1974.
Sullivan, H. I., The dynamics of Goethe´s *Novelle* – The never-ending journey
to Newton´s Burg. (i : 1650-1850, Ideas, Aestethics, and Inquiries in the Early
modern Era, Vol, 17, New York, 2008.- Ed. K.L. Cope.).
Sussman, H., Kafka´s aestethics: A primer: from the fragments to the
novels. (i: Rolleston, J., (red.), A companion to the works of Franz Kafka. Suffolk, 2002.)
Svennungsson, J.,Historiska brott; Walter Benjamin och utanförskapets
förlösande kraft.(i: Dixikon: http://www.dixikon.se/essa/historiska-brottwalter
-benjamin-och-utanforskapets-forlosande-kraft/)
Sviták, I., se : Die Prager Kafka-Konferenz.
Tertullianus, Q. S. Fl., Sämmtliche Schriften. (utg. Av F. A . von Besnard), Augsburg, 1837.
Thalmann, M., Ludwig Tieck. Bern, 1955.
Therborn, G., Frankfurtskolan. Till kritiken av den kritiska teorin. Göteborg, 1976.
Thomsen Chr., B., Sigi – erövraren. En freudbiografi. Värnamo, 1985.
Tieck, L. , Der Runenberg. (i : Die blaue Blume, Märchennovelle der deutschen Romantik. Utg.: F. Böttger, Leipzig 1979.(orig. 1804.).
Der blonde Eckbert. Stuttgart , 1994. (orig. 1797.).
Novalis´ Lebensumstände. (1815) i : Novalis. (1965)(se: Novalis.)
m.fl. noveller & andra texter.
Tingsten, H. , Det hotade Israel. Stockholm, 1967.
Tjechov: se: Chekhov.
Tocqueville, A., de, The ancien régime & the french revolution. Manchester, 1955.

Trotskij, L., (F. L. Bronstein) , Litteratur och revolution. Halmstad, 1976. (1925 , 1964).
Trujillo, G.S., Crimen y castigo de Franz Kafka. Mexico, 2004.
Los secretos de Kafka. Siglo XXI , Mexico, 2011.
Tuchmann, B.W., Bibeln och svärdet – England och Palestina från bronsåldern
till Balfour. Gjövik , Norge, 1992.
Tucholsky, K., Tyskland vårt Tyskland. Lund, 1977.
Tuckerova, V., Reading Kafka in Prague. [diss.] Univ. of Columbia, 2012.
Unseld, J. , Franz Kafka Ein Shriftstellerleben, Eine Geschichte
seine Veröffentlichungen. Frankfurt am Main, 1984 .
Urzidil, J., Das Reich des Unreichbaren. Kafkadeutungen. (i : Germanic
review, 1961, ss. 163-179.).
Uyttersprot, H., Eine neue ordning der Werke Kafkas ? Zur Struktur von „ Der Prozess“ und „Amerika“, Antwepen, 1957 .
Zur struktur von Kafkas Der Prozess. Versuch einer
Neuordnung. (i : Langues Vivantes, Nr. 42.)
Václavek, A., Franz Kafka a jeho um ě ní psychologické analýzy. Franz Kafka [sbor.], 1963, ss. 253 -264.
Wackenroder, W.H.,/ Tieck, L., Phantasien über Kunst. (orig. 1899) Stuttgart, 1973.
Wagenbach, K., Franz Kafka. Bern, 1958 .
Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1972.(1964).
Wagener, F., Die romantische und die dialektische Ironie. (diss.) Arnsberg, Westfalen, 1931.
Wahl, J. , (red.), Le Structuralisme. Paris, 1968 .
La philosophie entre l´avant et l´après du structuralisme. (Ib. ss. 301-441.)
Wain, M., Freud´s answer. The social origins of our
psychoanalytic century. Chicago, 1998.
Valéry, P., Variété 1 et 2. (1924, 1930). Paris, 1978.
Valk, T., Der Jäger Gracchus. (i : Interpretationen Franz Kafka Romane und Erzählungen. red. M. Müller, Stuttgart, 2005.)
Walker, J., Kierkegaards sigte. Köbenhavn, 1987.
Wall, G., Flaubert – a life. Suffolk, 2001.
Wallace, D.F., Some remarks on Kafka´s funniness, 1999.(i : Consider the Lobster and Other Essays (2005).)
Walser, M., Beschreibung einer Form. München, 1978.(orig. 1961).

Walser, R., Der Spaziergang. Frauenfeld & Leipzig, 1917 .
Jakob von Gunten. Zürich, 1985. (orig. 1909).
Walzel, O. , Logik im Wunderbaren,1973, (orig. Berliner Tageblatt, 6 Juli, 1916 !).(i : Politzer,
H., Franz Kafka. Darmstadt. 1978.)
Warner, M., Kafka, Weber and organization theory. [www.humanrelations.com , 2007.]
Warren, A., Kosmos Kafka. (i : The Kafka problem, Ed. A. Flores, 1946 .)
Weber, A., Das Urtel, interpretiert von Albrecht Weber, (1973) (i : Interpretationen zu Franz Kafka , red. A. Weber. Stuttgart, 1973.).
Wedberg, A., Filosofins historia, Nyare tiden till romantiken. Stockholm, 1959.
Filosofins historia, Från Bolzano till Wittgenstein. Stockholm, 1966.
Weiniger, O. , Geschlecht und Character. Wien/Leipzig, 1917. (orig. 1903) .
Weinberg, H.H., Irony and Style indirect libre in Madame Bovary, (i : Canadian Review
of Comparative literature, 8,1, (Winter , 1981) , ss.1-9., Toronto.)
Weinberg, K., Kafkas Dichtungen: Die Travestien des Mythos. Bern - München, 1963.
Wellek, R., Litteraturteori. Malmö, 1967.
Wellmer, A., Dialektiken mellan det moderna och det
postmoderna. Stockholm / Lund, 1986 .(ty. orig. 1985.)
Weltsch, F., Religiöser Humor bei Franz Kafka.(i : Brod, M., Franz Kafkas Glauben
und Lehre. ss.155-184. München, 1948.)
Vennberg, K., Inledning till Kafka, (1945),(i : tidskr. *40-tal*. Febr. 1945, ss. 1-13. Ursprungl.:
föredrag på Clartés litteraturcirkel , 26 april 1944.).
Den moderna pessimismen och dess vedersakare.(i : *40-tal*, 1946. ss. 1-11.)
Werbart, A., Det osmältbara i psykoanalysen och modernismen – i efterskott. (i : Psykoanalys
och kultur, Reiland/Ylander, Stockholm, 1991.)
West, R., Authority, autonomy and choice. The role of consent in the moral and political
visions of Franz Kafka and Richard Posner. (i : Harvard International Review, 384, 1985.)
Wickman, K.W., Några huvuddrag i G.W.F. Hegels tänkande – en efterskrift. (i : Hegel i

urval. Finland, 1973., ss. 265-298.)
Wieland, Chr., Abderiternas historia. Stockholm, 1935.
Wiese, von B., Die Verwandlung. (i : Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. 1962 II, 319/45.)
Wilson, D.H., The Kafka effekt. Eraserhead Press, US, 2001.
Winch, P., Wittgenstein: his treatment of the will. (i: P.Winch : Ethics and Action, London, 1971.)
Windelband, W., Geschichte der der neueren Philosophie. I-II, Leipzig , 1911-12.
Wistrand, J., Inbillningens värld, sjukdomens verklighet. Ett bidrag till Franz Kafkas patografi. (i : Läkartidningen, nr 3, 2010 , s.127 ff.)
Wittgenstein, L., Philosophical investigations. Oxford, 1967.
m.fl. verk.
Wittkop-Ménardeau, G., E. T. A. Hoffmann. Hamburg, 1966 .
Vivas, E., Animadversions on imitation and expression. (i : The journal of aestethics and art criticism. Summer. 1961.)
Vogl, J., Ort der Gewalt : Kafkas literarische Ethik. München, 1990.
Vierte Person: Kafkas Erzählstimme (i: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft, 68, 1994. ss.745-756.)
Wolff, K., Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963.(utg. B. Zeller/ E. Otten), Frankfurt am Main, 1966.
Wollheim, R., Freud. Glasgow, 1971.
Wolf, N., Caspar David Friedrich, 1774-1840, the painter of stillness. Köln, 2003.
Voltaire, Fr., Candide. Paris, 1959.
Wood, A., Marx : the critique of justice. (i : Philosophy and public affairs. Vol, 1 No 3, Princeton, 1972.)
Woods, M., Double thought. (i : London Review of Books, Vol, 30, 2008 .)
Woolf, V., Books and portraits. London - Glasgow – Toronto – Sydney – Auckland, 1982 .
A writer´s diary. Ed. L. Woolf., London, 1978 .
m.fl. verk.
Wright, von, G., Logik, filosofi och språk. Stockholm, 1965 .
Zatonski, D.W., Zur gesellschaftlichen Situation der Prager deutschen Literatur. (i : Weltfreunde, Prag, 1967. ss. 183-186.) (orig. 1959)

Zethelius, Å., Personlighetsstörningar. Poland, 2012.
Zilcosky, J., Kafka approaches “Schopenhauer´s castle”. (I : German life and
letters 44, 1990-91, ss. 353-369.)
Zimmermann, H. D., Der babylonische Dolmetscher.: Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt am Main, 1963 .
In der Strafkolonie – Die Täter und die Untätigen. (i : Interpretationen Franz Kafka – Romane und Erzählungen. Red. M. Müller. Stuttgart, 2005.)
Juden, Tschechen, Deutsche. Zu Max Brods frühen Romanen.http://www.exilarchiv.de/grafik/biografien/brod/Zimmermann-Vortrag.pdf]
Zischler, H., Masslose Unterhaltung. Kafka geht ins Kino. (i: Schütte,
Klassenverhältnisse, ss.179-195.)
Žižek, Sl., How to read Lacan. New York, 2007.
Looking Awry. Boston, 1992.
Zola, E., Doktor Pascal. Stockholm, 1893.

---

[i] Den skulle komma att förintas av nazismen, med så mycket annat och senare dessutom genom den tjeckiska statsbildningen. Vi vet att själva det tyska språket genomgick en kris efter det Andra världskriget, och att flera författare, som t.ex. Hannah Arendt, aldrig trodde att det skulle vara möjligt att skapa något på detta språk igen, sedan det blivit så förknippat med Hitlers *Tredje Rike*. Man trodde att språket för alltid var ”förstört”. Jfr. här bl.a. Jacques Derrida, Th. Adorno, H. Arendt och även Elias Canetti – alla av judisk börd - om denna sak.

[ii] Jfr. Hobsbawm, 2014, ss.74ff.

[iii] *New York Times,* 1991.

[iv] Intressant är ju att man funnit ut, att det inte är omöjligt att läsa *Don Quixote* som en ”kafkaroman”. Tvärtom. I ”eferhand” alltså.

[v] J. Schott, 2010.

[vi] Om ”allusionernas vandrande”.

[vii] Marcuse, *Den estetiska dimensionen*, s.31.

[viii] Jfr. Hegel.

[ix] D/G, s.58.

[x] jfr. Wain, Zweig, och E. Heller
[xi] (”Hrad” ,Tch. = borg , ”schin” = kulle.)
[xii] Jfr. likaså: B. Rohan, *Kafka wohnte um die Ecke*.
[xiii] Jfr. Kafkas *Beschreibung eines Kampfes,* och *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande.*
[xiv] Peter Demetz, i *Alt-Prager Geschichten*, (1982), s.276 ff.
[xv] se: E. Petiska: *Der Golem, Jüdische Märchen und Legenden aus dem alten Prag*, som ger en hel del lokalfärg, och speglar sentiment hos den judiska delen av Prags traditionsbemängda befolkning. Samlingen inkluderar berättelsen *Den vandrande juden från Prag*.
[xvi] Jfr. Hobsbawm, 2014, ss. 61-76.
[xvii] Salfellner, s.29.
[xviii] (Ludwig Jagiello)
[xix] Hebr.: Low Ben Bezalel .
[xx] jfr. Sadeh, *Jüdische Märchen*, s. 295 f., Rohan, s.22., m.fl..
[xxi] *The case of Sigmund Freud*, Gilman, som också har skrivit en essä om Kafkas novell *En läkare på landet*.
[xxii] *Judisk historia i Europa 1786-1933* . Jfr. även Hobsbawm, *Fractured times*.
[xxiii] i *Upplysningens Dialektik*, s.214, - om bl.a. judens näsa ….
[xxiv] jfr. Gilman, Idesohn, s. 300.f., m.fl. författare.
[xxv] W. Benjamin, *Schriften*, II, s.174..
[xxvi] Hünerfeld, s.29 f..
[xxvii] f.1879.
[xxviii] Fölsing, 1993, s.320.
[xxix] Op.cit, ss. 317.ff.
[xxx] FK, Br.- till Felice - 1913-14, s.210..(16/6,1913.).
[xxxi] *Amet*. Bd, II. 1907.
[xxxii] i : *Der junge Kafka*, utg. Kurz.
[xxxiii] se: Mitzmans bok om MW
[xxxiv] Salfellner, s.11.
[xxxv] Jfr. Childs/ Fowler, s. 145..
[xxxvi] (urspr. stavning: Herrmann Kafka)
[xxxvii] jfr. C. Wagenbach, *Kafka*, ss.12.f. & L. Begley, Op.cit., s.17..
[xxxviii] jfr.GR, *Kafka und die Frauen*.
[xxxix] Ib. ss.13f..

[xl] *Tch.* "pawlatsche" , - urspr. Ital. = ”liten balkong”, en balkong som vetter ut mot huvudgatan.
[xli] Man kan här jämföra t.ex. med August Strindberg, vars far tvingade denne att erkänna ett brott han inte begått, vilket han - i sin tur - aldrig glömde eller förlät . Se: Aug. S, *Tjänstekvinnans son*.
[xlii] "Deckerinnerung". jfr. Freuds skrift med samma namn.
[xliii] (Ernst Lasker)
[xliv] Jfr. bl.a. här Stach om *Förvandlingen*, *DJdEnt*, s.210-13..
[xlv] Fr. ´*supplice* ´= ´tortyr, straff, avrättning´.
[xlvi] AM, 1981 , ss.301-388.
[xlvii] Jfr. t.ex. *Domen* och *Förvandlingen*.
[xlviii] Jfr.Marx/Engels,*The holy family*, ss. 102-106. m.fl. avsnitt.
[xlix] Kurz´ *Der junge Kafka*.
[l] Jfr. Salfellner, s.67.
[li] (d.1945.).
[lii] (f. 1880 i Klagenfurt, Tyskland .),
[liii] jfr. *Briefe* 1900-1912 d.v.s. *Bd. I*..
[liv] Jfr. Caillois, om Paris.
[lv] SF, 2013. s.56.
[lvi] För detaljer, se bl.a. P. Glen. Hos denne framgår att det var en måttligt kvalificerad utbildning, främst konstruerad av staten med sikte på att snabbt producera förvaltningstjänstemän.
[lvii] Warner, 2007, s. 30 .
[lviii] jfr. Brita Becker, [diss.].
[lix] Jfr. här H. Blomqvist , S. Friedländer & E. Pawel.
[lx] Jfr. H. Zischler.
[lxi] se F. Stevensons essä om denna novell.
[lxii] *T*I. s.264. Januari 1912.
[lxiii] publicerat första gången 1932.
[lxiv] 10 Dec. 1913.
[lxv] Jfr. Klaus Wagenbach, 1958 , s.54..
[lxvi] FK, BeK, (”Fassung B.”), s.114f.,/ jfr. även i *Spatziergang*, BeK, s.62..
[lxvii] Jfr. också H. Blomqvist, 2009*,* ss. 145ff .
[lxviii] jfr. B. Smith. s.10..
[lxix] Jfr. t.ex. Kronqvist, samt mitt avsnitt om Freud nedan.
[lxx] bl.a. i *Psychologie vom empirischer Standpunkt* (1874).

[lxxi] jfr. Heidsieck, 1994.
[lxxii] Klaus Wagenbach, 1958*,* s.268.
[lxxiii] (inkorrekt / ty. ”unrichtig”)
[lxxiv] FrB. 1889, s.17.
[lxxv] vilken Brentano – formulerande den såsom ”naturlig sanktion” i sin bok förneker existensen av.
[lxxvi] HB, 2006, ss.135.
[lxxvii] GJ, *Gespräche mit Kafka,* 1951, s.64.
[lxxviii] Wolff, 1966*,* s.49.
[lxxix] t.ex. *Frihetens filosofi - grunddragen av en modern livsåskådning* en ”frihetslära”, en teosofisk bok.
[lxxx] Wagenbach, 1958, s.175.
[lxxxi] se: Brod, 1967, s.73.
[lxxxii] Wagenbach, Op.cit.s.175.
[lxxxiii] *TI.2*9 ff.
[lxxxiv] i *Times litt. Suppl*.
[lxxxv] I boken *Gemenskapen har sina demoner och ensamheten sina. Essäer om Franz Kafka***,** hävdar Hans Blomqvist, att Kafka troligen led av, och verkligen led av det, *Aspergers syndrom*. HB, 2009, s.49.ff.
[lxxxvi] jfr. Pawel. s 120 f.
[lxxxvii] (.... för att travestera Åsa Moberg.).
[lxxxviii] BraM, ss.78f.,
[lxxxix] Ib.s.79.
[xc] Jfr. t.ex. K. Mladek, samt Thomas Anz, *Jemand musste Otto G. verhaftet haben … Kafka, Werfel, Otto Gross und eine ”psychiatrische Geschichte”*, i *Akzente* 31 , 1984 . H.2, ss 184-191..
[xci] jfr. här Klaus Wagenbachs essä om *Domen*, och Jaraus/Neuhaus.
[xcii] skriven 1949 ,- jfr. Warner, 2007, s. 31.
[xciii] S.Kierkegaard, *S.V*. I. ss. 21-57..
[xciv] P.F., *Existentialismen*, s.25. jfr. även J.-P. Sartre *Existentialismen är en humanism,* s.19..
[xcv] Det rum, som finns beskrivet i *Förvandlingen*.
[xcvi] - titeln syftar dels på att tyskan var ett minoritetsspråk i Prag, dels på Kafkas skrivsätt.
[xcvii] FK, *TIII*,s.213.
[xcviii] Jfr. Begley, 2008.

[xcix] jfr. Meyerson, Hobsbawm, Gilman .
[c] SlZ.2007.
[ci] jfr. *Venus im Pelz* . utgiven 1870 av L. von Sacher-Masoch .
[cii] *BadV*, s. 120.
[ciii] SF.2013, ss.17-38.
[civ] se: Gazda, s.7.
[cv] T. Ekbom. ss.175ff.
[cvi] K-J.1985, s.72.
[cvii] Breven från Kafka finns så gott som intakt bevarade och utgivna, *Briefe an Felice,* - samt i den större utgåvan, *Kafkas Briefe*, i fyra band, sedan länge, jämte bl.a. breven till Grete Bloch, hennes väninna. (FB tvekade länge innan hon lämnade ut breven. För att bekosta utgifter i samband med en allvarlig sjukdom försålde hon breven långt om länge. Grete B. och Kafka fick en son , (H. Blomqvist, och andra, ställer i fråga detta faderskap.) men Grete berättade aldrig om denne son, som dog som 7-åring, för Kafka. Kafka hade fruktan för att bli far: "Då får man inte ha en leksakshammare i hjärtat.", står det i hans dagbok. - Han tyckte bl.a. inte , att han hade nog fysik för att vara äkta man och far. Grete (el. Greta) Bloch levde till 1944, då hon under kriget troligen slogs ihjäl av tysk soldat med en gevärskolv.
[cviii] 1 April 1913 ; Briefe 1913-14,. s.150f..
[cix] Järv, s.115., i *Insikt o* H. . (jfr. här: Elias Canetti, Stach, Guattari/Deleuze m.fl..).
[cx] (*T*III, s.24.).
[cxi] Kafka, ur ett brev till M. Brod.
[cxii] jfr. bl.a. Th. Manns *Bergtagen*. (*Der Zauberberg*), samt t.ex. Sven Stolpes – självbiografiska - roman om samma ämne.). Om sjukdomen och dess ev. psykiska verkningar: *Tuberculosis and personality conflicts* (Jerome Hartz, 1944)); *Lung tuberculosis precipitating reactive psychoses* (Nielsen (3 fall-studier), (1948). ; *Need for psychological correction in patients with pulmonary tuberculosis* (Sukhova , 2004.) ; *Psychological factors in pulmonary tuberculosis* .(Studt, 1973.)) , samt även en kort patografi är skriven av J. Wistrand.
[cxiii] Briefe 1914-1917, s.177f.
[cxiv] Jfr. Hans Hiebel (1999) om hur tbc:n är beskriven i *En läkare på landet*, samt alla Kafkas egna teorier kring denna sjukdom, (bl.a. en

passage i en berättelse, om en lungsjuks överspändhet….), samt även t.ex. F.D. Lukes tolkning av *Förvandlingen*, där berättelsen ses som en straffantasi.

[cxv] i dennes bok *Franz Kafka*, (2013),

[cxvi] Jfr. Stach, *DJdE*,s.385.

[cxvii] Ty. Komptoiristin.

[cxviii] 24. Nov. 1919.

[cxix] jfr. *Brevet till fadern*.

[cxx] H. Järv, *Insikt och handling,* 2,3/4., *Svältkonstnären, Ett kafkaporträtt*, s.120.

[cxxi] Jfr. Pawel, s.390.

[cxxii] jfr. G. Henrik von Wrights bok om den europeiska logiska positivismen, samt Janik/Toulmins exposé o. Monks biografi över Wittgenstein.

[cxxiii] M. Blanchot har skrivit en fin essä om förhållandet i sin intressanta *De Kafka à Kafka*. s.129 ff..

[cxxiv] *BraM*. ss.123f.

[cxxv] Ib. s.211..

[cxxvi] Jan.-Febr.1922 på Spindelmühle i Riesengebirge

[cxxvii] fr. Blanchot, 1982, s.138f.

[cxxviii] jfr.*T.III*, ss.182 ff.; ”Det finns bara en huvudsynd: otålighet.”

[cxxix] (MJs medfånge från detta läger.).

[cxxx] alt. Dworja Diamant/ Dymant.

[cxxxi] Jfr. här Brods skildring i dennes biografi över FK av Kafka och pakten med Felice angående detta, - pakten som slöts redan vid första mötet, egenartat nog. Var det mer än ett kontaktskapande skämt ? Kafka reste aldrig till detta land.

[cxxxii] Jfr. *Brevet till fadern*.

[cxxxiii] Cit. efter Harry Järv, 1982/83, s.111..

[cxxxiv] Jfr Michael Kumpfmüller, *Livets härlighet*, 2013, samt också Kathi Diamant, (inte släkt med Dora !), *Kafka´s last love*. 2003.

[cxxxv] jfr. J. Unseld, M. Brod m.fl..

[cxxxvi] i : företal till F. Baumer, *Franz Kafka*, s.7..

[cxxxvii] Jfr. Zimmermann. Denna MBs bok är delincitament till utformningen av Kafkas *Domen*. Se t.ex.: Schedel, ss. 231ff..

[cxxxviii] Bouilhet var G. Flauberts litteräre mentor.

[cxxxix] *Franz Kafka*. (1954).

[cxl] Ib. s.104..
[cxli] jfr. Alice Miller: ” bara i Max Brods fantasier var Kafka religiös.”, AM, s.377..
[cxlii] Brod, 1964, s.73ff.
[cxliii] Jfr. avsnittet om *Slottet* nedan.
[cxliv] Op.cit.s.76.;” Amalia: ´ Das Wohnrecht im Grabe.´”.
[cxlv] Skrivet 29. November 1922 *, Max Brod/Franz Kafka, Eine Freundschaft. Briefwechsel.* utg. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1989, ss. 421-422. Detta är alltså skrivet ett och ett halvt år före FKs död och aldrig ivägskickat.
[cxlvi] FrB,1952, s.7.; d.v.s.: ”Max Brod har gjort programmusik av Franz Kafkas verk.”.
[cxlvii] D.v.s.: *Kafka och hans föregångare*.
[cxlviii] *El aleph, Biblioteket i Babel*. m.fl..
[cxlix] *Der Runenberg*, (1804), s.31.
[cl] Jfr. Sofokles´ *Kung Oidipus*.
[cli] jfr. W. Crisman.
[clii] Jfr. här t.ex. estetiken i Fr. Ozons film *Dans la maison,* efter J. Mayorgas bok. Monsieur *Germain* kommer aldrig ur filmen på grund av att han befunnit sig på två plan. Jfr. här mitt resonemang nedan om avslutningen på *Förvandlingen* och *I straffkolonien* m.m...
[cliii] Jfr. här Neubuer.
[cliv] ”Skymningen var hans element.” skrev den då berömde Carus i dödsrunan över CDF.
[clv] Jfr. Novalis´ aforismer : en *Märchen* [är] : ”egentligen som en drömbild /…/ men utan sammanhang”; En *Märchen* är :"Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten - z.B. eine musikalische Phantasie –/…/”(d.v.s. : ” En samling av underbara ting och begivenheter - till exempel en musikalisk fantasi-/…/.”) ; eller: " Den sanne *Märchen*-diktaren är en ” visionärt seende” eller ” en som ser in i framtiden”, och Novalis hävdar att : ” Diktaren tillber infallet.”…..
[clvi] t.ex. det s.k. ”Tjechovs gevär”…
[clvii] ”Den är skriven för flickor.”, menade den 56-årige författaren.
[clviii] / de underliga grannbarnen /.
[clix] RC, *Paris et le mythe moderne*. s.188..
[clx] Jfr. *Philosophiske Smuler*, SK, *SV.* VI. s.17., där detta även påstås helt explicit, helt direkt och ”rättframt”.

[clxi] se bl.a. Jankélévitch, men också: S. Grunnet, *Ironi og subjektivitet hos S.K*. och V. Lindströms *Stadiernes teologi*.
[clxii] Jfr. t.ex. Cleanth Brooks o. Kenneth Burkes skrifter..
[clxiii] Jfr. bl.a. H. Fenger, samt K.E. Lögstrups kända bok, *Opgjør med Søren Kierkegaard*, 1967 .
[clxiv] (se t.ex. : S.K.-*S.V.I.* s. 151.).
[clxv] Ljunggren, I, s.72.
[clxvi] SK, *Om Begr. Ironi*. s.72.
[clxvii] Fr. Schlegel,
[clxviii] KFS, i: *Die Deutsche lit. In Text u Darst. Romantik* I, ss.107f. (Generellt om ironin hänvisar jag till Vl. Jankélévitchs bok i ämnet.)
[clxix] jfr. Mitzman.
[clxx] Magris, 1966 .
[clxxi] BraM.s.108.
[clxxii] Jfr. S. Kierkegaard, *Om Andersen som romandigter - med stadigt Hensyn til hans sidste vaerk "Kun en Spillemand",* SK, *SV*, s. 19-57.
[clxxiii] FK, i ett av sina många, ganska hjärtlösa, brev till Felice Bauer.(*Briefe* 1913-1914,s.275.).

[clxxiv] (*TI*.s.215f.)
[clxxv] V. Hugo, *NddP*, *Livre IV, chap.III.*.
[clxxvi] Jfr. J. Ryan, s.70.ff. ; Furst, 1985, s.374.
[clxxvii] Jfr. Zimmermanns utförliga komparativa studie om RW och FK.
[clxxviii] Kafka, i brev till Felice Bauer om *L´Éducation sentimentale*, 1913. *Briefe*, s, 252.
[clxxix] se: *Hochzeitsvorbereitungen…*
[clxxx] (något som inte alls är en originell iakttagelse, av mig, - jfr. t.ex. Elias Canetti, *Das Gewissen der Worte* ,ss. 78-169.)
[clxxxi] Kafka liknar den unge hjälten *Frederick* i denna bok vid *Moses*, som aldrig når Kanaans land (FK,*TIII*, s.190.(Okt, 1921.).
[clxxxii] kritiker av bl.a. landsmaninnan Anne Radcliffes romaner, i eng. satirtradition ….. Förläggarna tycks i själva verket tvekat att ge ut hennes romaner, som ju satiriserade över ….deras övriga utbud.
[clxxxiii] MW,1978, s.26. – Alltmer börjar man i kafkalitteraturen att jämföra vissa kafkaverk med just Cervantes magnum opus.
[clxxxiv] Jfr. L. Sjestov, 1992, s.67.
[clxxxv] V. Cousin var professor i filosofi och den klart ledande gestalten i *L´academie Française.* Louise Colet blev mor till hans barn, en flicka.

[clxxxvi] (GF,1855.)
[clxxxvii] *G. Flaubert*, i brev till Louise Colet, 16 Januari 1852.
[clxxxviii] (se: Anni-Cohen Solal, s.598, m.fl.).
[clxxxix] *L'Idiot dlF*. I.s.139.
[cxc] L´ *idiot d.l.F*. III., s.32.
[cxci] Bourdieu,s.34.
[cxcii] Ib.s.39.
[cxciii] (ur *Förordet* till Huysmans *Au rebours*).
[cxciv] jfr. GFs karikatyr i *Charles Bovary* som optimistisk ortoped i *Madame Bovary*!
[cxcv] Flaubert i brev 1851, under inledningsfasen av författandet av *Madame Bovary*.
[cxcvi] (utg. postumt),
[cxcvii] *TIII*.s.77.
[cxcviii] (*TII*.,s.71.)
[cxcix] (*TII.*,s.70.)
[cc] (Jfr. också passagen ur S. Kierkegaards lilla bok (!) *Forord* (1844): "Forordet som saadant, det emanciperede Forord, maa da ingen Sag have at afhandle, men handle om Intet, og forsaavidt det synes at behandle Noget og handle om Noget, maa det dog vaere en Tilsyneladelse og en fingeret Bevaegelse. Hermed er Forordet bestemmet reent lyrisk og bestemmet efter sit Begreb,/…./." (S.K., *S.V.* V. s.199.) Kierkegaards bok består av en hop förord, som "blivit över".......; (SK kastade inte mycket!). Just boken *Forord* är överrik på reflexioner om språk och skrivande.).)
[cci] FK. *Br. 1900-1912.* s.237.
[ccii] ur: M. Brod. Das Schloss, *Vorv.I.* s. 485.
[cciii] GF, *Madame B*. s.145.
[cciv] t.ex. "Elle abandonna la musique ….", Mad Bov., s.95.
[ccv] HW,s.1n.
[ccvi] H/A, s.219.
[ccvii] Jfr. HW.s.2.
[ccviii] *MB,* s. 63.
[ccix] Jfr. Jonathan Cullers idé om detta i dennes *Flaubert : the uses of uncertainty* .
[ccx] M. Bachtin, 1991, s.27.
[ccxi] Ib.s.28.

[ccxii] Den ideala intresselösheten, som estetisk-filosofisk idé här hämtad främst från Imm. Kants estetik i *Kritik der Urteilskraft* .
[ccxiii] Maur.Bl., *VKzK*, ss. 144-146.
[ccxiv] (HW. s.4.)
[ccxv] *Br.1913-1914.*. s. 42f.
[ccxvi] Jfr. även: *Mme Arnoux* i Flauberts ungdomsverk *L´Éducation sentimentale* , (*Hjärtats fostran*.), III,6..
[ccxvii] Jfr. P. Borum,1968.
[ccxviii] NOF,1947,s.121.
[ccxix] för att låna en formulering, beskrivnade en stilfaktor, av förf. Bo S. Nilsson.
[ccxx] GO,1958, s.152. (jfr. också verismen.).
[ccxxi] Émile Zola.i: Georg Lukács, 1977. s.119.- Zola skriver här apropos den välkända romanen *Nana*, den näst sista boken i den stora sviten om släkten *Rougoun-Marquard*.

[ccxxii] Jfr. Morand, s.48. :"Allt har inte kommit med i *Le Sottisier*. Det finns hopp ."; yttrande av patafysikern, m.m., Raymond Queneau. (*Sot* = fr. "dumbom"; *Sottisier* = fr.: dumhetskatalog.)
[ccxxiii] *Orient. i psykoanalysen,* s.235.
[ccxxiv] FK, *HadL.*s.243.
[ccxxv] Eine *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* .
[ccxxvi] Kafka , Juni, 1913. *T*II, s.179.
[ccxxvii] *T*. s. 210. D.v.s.:" Tankar på Freud naturligtvis."
[ccxxviii] … en "reningsestetik"??
[ccxxix] Nedmontering. (Heidegger)
[ccxxx] jfr. t.ex. Emm. Swedenborgs andningsteknik, som fick denne, livet igenom, att se syner med "englar" och annat ... Han höll andan.
[ccxxxi] "Aber meine schreckliche Ruhe stört mir die Erfindungskraft." Aug. 1912. *TII*, s.78..
[ccxxxii] Jfr. vidare detaljer om skrivsituationen: H. Blomqvist , kap. *En dag i Franz Kafkas liv*. HB,2006, ss. 13-20..
[ccxxxiii] *T*.III, s.65.
[ccxxxiv] Marcuse, *Den estetiska dimensionen*, s. 49f.
[ccxxxv] 2003 & 2008
[ccxxxvi] Jfr.: FK.:"I mig, för mig själv, utan mänskliga kontakter, finns inga lögner att se. Den begränsade cirkeln är ren." (*T*II.193, 1913.).

[ccxxxvii] Jfr. Freuds uppfattning att det omedvetna inte har någon tid. Se t.ex. : Lars Gustavsson, 1989. s.22.
[ccxxxviii] ZS. s.13.
[ccxxxix] se: *ZS on Kafka*.
[ccxl] 2008.
[ccxli] *ZS,* op.cit, s.12.
[ccxlii] Janouch, s.37.
[ccxliii] FK, *Hochzeitsvorbereitungen aud dem Lande. s*.101f.
[ccxliv] Ty.titel : *Buch des Richters*.

NOTER TILL TEXTEN.

[ccxlv] *Lat.:* ”equi”= dubbel ,”voce”= ”röst”
[ccxlvi] (*Den försvunne*)
[ccxlvii] Kafka 19 okt. 1917. *HadL*, s.54.
[ccxlviii] jfr. Kremer, ss.198ff.
[ccxlix] i kap. *Psychoanalyse von Kafkas Texten oder Psychoanalyse in Kafkas Texten*. ss. 246-273.
[ccl] HH.1999, s.266.
[ccli] jfr. Ib.s. 265
[cclii] jfr. även Nylander. *Litteratur och psykoanalys*.
[ccliii] HH.cit. s.265.
[ccliv] Op.cit.s. 264., kursiv. HH..
[cclv] Hiebel, s.265.
[cclvi] *Brin de ma* vie, *Bin ich der Steuermann ? Interpretationsmöglichkeit Kafka*, http://brindemavie.blogspot.se /2008/12/ bin-ich-nicht-der-steuermann.html,

[cclvii] Kafka, 5 nov. 1911; *Tl.* s.176.
[cclviii] *D.Quix*. Bd.I. s.42. Jfr. ovan, kapitlet om Freud samt M. Walser, s. 27.
[cclix] *HadL.s.54*. (Kafkas stavning.). Jfr. även Kafkas berättelse *Sanningen om Sancho Panza*.
[cclx] /maze/
[cclxi] *Td*, P. Glen, s. 66.
[cclxii] (… i en slags dubbel död, enl. T. Ekbom)
[cclxiii] Jfr. här t.ex. Brod , *Kafka*, s. 176 f. i kap. om Kafkas religiösa utveckling, samt här likaså Walter Benjamin, *Franz Kafka*: ”Först från denna utgångspunkt låter sig den teknik som Kafka har som berättar. När andra romanfigurer har något att säga K., så gör de det – det må vara hur viktigt hur överraskande som helst – i förbigående och på ett sätt som låter förstå att han / K./ i grunden sedan länge måste ha vetat om det. Det är som om det inte var fråga om en nyhet, utan bara en diskret uppmaning till hjälten att vara snäll och erinra sig vad han tydligen hade glömt.” (*BoD*.s.229.)
[cclxiv] Läsarvissheten.
[cclxv] se *Sämtliche Erzählungen*, ss. 145 f.
[cclxvi] Angående drömmen och *Ein Traum*, se bl.a.: Adorno, i dennes *Prisms*. s.248..
[cclxvii] Ib.s.270.
[cclxviii] RG,1965,s. 203.
[cclxix] FK, Br.1913-1914, s.40. Skrivet natten 14/15 Jan 1913.
[cclxx] Jfr. den naturliga ton han använder i breven till Kurt Wolff om *I straffkolonin*. KW,1966. s.40f.
[cclxxi] (Jfr. *En läkare på landet*.).
[cclxxii] *Konstruktioner i analysen*, 1937.
[cclxxiii] Jfr. Werbart, s. 55f.
[cclxxiv] Jfr. David, ss.242ff.
[cclxxv] i: Binders *Kafka-Handbuch,* II., i kap. *Kafkaesk*.
[cclxxvi] DJ, 1971, 55 f. ; hos Binder, s.883.
[cclxxvii] Jfr. Freuds *Drömtydning,* s.277. m.fl. ställen.
[cclxxviii] i en essä 1947
[cclxxix] GA, i *Kafka, pro et contra*.
[cclxxx] (WS,1964, s. 17. f.)
[cclxxxi] jfr. *Processen*.

[cclxxxii] (1950)
[cclxxxiii] (oeg. men vanlig övers.: *Det stulna brevet*).
[cclxxxiv] 1961 i efterordet.
[cclxxxv] MW. 1978, s. 98.
[cclxxxvi] MW.1978, s.17.
[cclxxxvii] (Ex.: Balzacs klassiska roman *Papa Goriot*.).
[cclxxxviii] jfr. ovan i kap. om denne.
[cclxxxix] *Kafka , der Dichter*. (1958), s.23.
[ccxc] Ib.s.23.
[ccxci] F.K.S.1979, s.50.).
[ccxcii] jfr. Vogl, 1990 , ss.169-173.
[ccxciii] Jfr. Beicken,1999. s.106.
[ccxciv] Perruchot,1975, s. 269.
[ccxcv] Jfr. Beicken,1999, s.106.
[ccxcvi] B. Allemann , 1963/1998 , s.42.
[ccxcvii] av J. Vogl (1994).
[ccxcviii] Jfr. även I.W. Holm, 2007.
[ccxcix] Jfr. Derrida, Glen, m.fl..
[ccc] (/ wunderbare /)
[ccci] OW, *Logik im Wunderbaren.* rec. i : *Berliner Tageblatt* , 6 Juli, 1916.
[cccii] Kafka, 1914 *,T*III*,* s.65.
[ccciii] Emrich, s.91.
[ccciv] WS, 2006, s.14..
[cccv] se: HM, *Pour la poétique* III, s.111.
[cccvi] i *Aminadab*, i : *Situations* I .
[cccvii] RK, s.143.f. .
[cccviii] Ib, s.144.- N. Fürsts här åsyftade bok är *Franz Kafkas öppna lönndörrar. Fem allegorier.*
[cccix] PR, *Über die Vieldeutigkeit in Franz Kafkas Werk*. s.84.
[cccx] HM. *Plp*.II, s.114.
[cccxi] Se: M. Pasley, *Kafkas halbprivate Spielereien*. s.72. i : *"Die Schrift ist unveränderlich ...", Essays zu Kafka*.
[cccxii] (Stach, 2002)
[cccxiii] Ernst Fischer, *Kafka-Konferenz*, s. 161.
[cccxiv] *P.*, s.11.).
[cccxv] SF,1956.

[cccxvi] Freud var intresserad av Shakespeares verk, eller av författaren till *Hamlet* via *Hamlet*, även om han nu inte trodde att det var Shakespeare som skrivit *Hamlet*, men Earlen av Rochester, sir John Wilmot.
[cccxvii] (ex.: M. Brod)
[cccxviii] E.M. Cioran, De l´inconvenience d´être né : §10.
[cccxix] Se här: Menke,1988, s.115 ff..
[cccxx] Kafka i brev till M. Buber 12 Maj, 1917, då ang. samlingen *Ein Landarzt*.
[cccxxi] (se t.ex.: A.s essä om Kafka i *Prisms*.).
[cccxxii] IS, *Kafka - ein Philosoph*, s. 92.
[cccxxiii] i : *Die Kategorie der Vereinsamung in Franz Kafkas Werk*.
[cccxxiv] (JPss. 114, 117.)
[cccxxiv] S. Kierkegaard, *BA*

[cccxxvi] (1960).
[cccxxvii] FK, den 25 febr.1918. HadL, s.89.”Ich bin Ende oder Anfang.”
[cccxxviii] Jämför Karl-Erich Grötzingers *Kafka und die Kabbala* (1992).
[cccxxix] i sin *Den osynliga domstolen*.
[cccxxx] se bl.a. Löwy. ss. 153.ff..
[cccxxxi] Jayne Svennungsson, Historiska brott, Walter Benjamin och utanförskapets förlösande kraft. (I: DIXIKON.)
[cccxxxii] se : *HadL*, s. 306-309 .
[cccxxxiii] (1979) ss.799f..
[cccxxxiv] i brev till G. Bloch, 2/6 1914.
[cccxxxv] Kafka, sedan länge en internationell storhet. Primo Levi översatte Kafka till Italienska. Kafka har spelat en roll i Kina sedan länge. Först använd i propagandan mot väst, nuförtiden som kritik av det rådande styret. Japan har – i sin av estetisk finess djupt rotade kultur – länge uppskattat Kafka .
[cccxxxvi] (*Le suicide* , orig.1897.).
[cccxxxvii] Ib.ss.116ff.)
[cccxxxviii] Ib.,s.117..
[cccxxxix] HDZ,1963,s.195.
[cccxl] HDZ,1963, ss.190.f.
[cccxli] Jfr. nedan om kafkanovellen *Schakale und araber*.
[cccxlii] (jfr. Hanssen.).

[cccxliii] Jfr. H. Arendt, ss.31f., samt FK, i brev till M. Brod i Juni 1921, där Kafka klagar över ”omöjligheten att skriva på tyska”….
[cccxliv] …. dyngbaggen, ty.: *Ungeziefer*.
[cccxlv] Jfr. T. Ekboms redogörelse i *Den hemliga Domstolen*, ss.156.f.
[cccxlvi] *Brecht und Kafka*, s. 125.
[cccxlvii] Bense, 1952, s. 68.
[cccxlviii] Jfr. KM, Filosofins elände.
[cccxlix] Jfr. diss. av G. Helén.
[cccl] Jfr. Marx, Weber, Lukács.
[cccli] AK,1965,s. 169.
[ccclii] Ib.s.175.
[cccliii] Ib.s.179.
[cccliv] PR,1963,s.180.
[ccclv] RG, 1965,s.203.
[ccclvi] Ib. s. 206.)
[ccclvii] AK, 1965, s.169.
[ccclviii] *Aus prager Sicht*, s. 65.
[ccclix] (2007).
[ccclx] Jfr. A. Plethen. Jfr. här, outrerat, Kafkas *Processen* och *Slottet*.
[ccclxi] i : Adalbert von Chamissos fina lilla roman *Peter Schlemiehl sällsamma historia* , AC,1814.
[ccclxii] CW,1774)) .
[ccclxiii] i : *Eventy*r , II, s.251-269.
[ccclxiv] Kafkaeska.
[ccclxv] Jfr. Aspelin,1975, ss.264ff.
[ccclxvi] Jfr. min inledning och t.ex. avsnittet om Flaubert ovan.
[ccclxvii] jfr. t.ex. P. Glen, 2007, - en utmärkt essä.
[ccclxviii] … uttrycket kanske här hos E. kommer från Weber, kanske från Heidegger.
[ccclxix] ex. *Hundra år av ensamhet*, *Patriarkens höst*.
[ccclxx] Objektuttrycket.
[ccclxxi] Det omedelbart logiskt el. sinnligt uppfattade sanna el. falska.
[ccclxxii] ZS,2003.s.13.
[ccclxxiii] (… under slutande av sina egna ögon. Jfr. Kafka i samtal med Janouch.)

[ccclxxiv] Jfr. Theodor Adorno som menar att ”/…/det finns inget fantastiskt i hans / Kafkas / verk, som många felaktigt menat.”, Th.A.*,*1984*.* s.28..
[ccclxxv] I berättelsen.
[ccclxxvi] HH.1999,ss.264f.
[ccclxxvii] jfr. Baudelaires ord: *"Berusa er ! "*, de Quincey´s *Confessions of an Opiumeater*, Shakespeare med opiefröna I trädgården…, Paul Anderson, m. fl., m.fl. ...... – (Det anses generellt dock, av författare, att man inte i ett hallucinatoriskt tillstånd kan skriva prosa, men väl poesi ....).
[ccclxxviii] Jfr.t. Ex. Stach, s. XXI ff.
[ccclxxix] Jfr. Schelling och Hegel.
[ccclxxx] Ich-Spaltung.
[ccclxxxi] Jfr. M. Blanchots *Thomas l´obscure*, som ”verkligen är död och ändå på samma gång utesluten från dödens realitet” *TtO*.s. 48. Jämförelser mellan Blanchot och Kafka är vanliga, men inte rättvisande.
[ccclxxxii] FW. 1948,s. 158.
[ccclxxxiii] Detta leder även i förlängningen naturligt till den schleiermacherska tanken ” Ursprunget är målet.”
[ccclxxxiv] orig. 1819.
[ccclxxxv] Fraiberg, 1956, s.69.
[ccclxxxvi] *P.*,s.1 .
[ccclxxxvii] Det omedvetna blir dubbelt.
[ccclxxxviii] (lite oegentligt)
[ccclxxxix] Jfr. Hiebel ,m.fl..
[cccxc] WB.1969,s.229.
[cccxci] i *Prisms*.
[cccxcii] (/ Verzerrung /)
[cccxciii] MW. *Beschr. Einer Form*, s.49.
[cccxciv] (/ gleichbleibende /)
[cccxcv] Ib. s.91.
[cccxcvi] Ib.s.103 .
[cccxcvii] J. Schillemeit.,1966,ss. 577-580.
[cccxcviii] Strukturen.
[cccxcix] Ur *Solange*, (1959) .

[cd] jfr. J.- P. Sartres resonemang i Kap. om *Le regard* (blicken) och *den Andre* i *L´Être et le Néant* , eller med tanken på den) och den blicken , är den, som den okända människan i fönstret har, den, som *Josef K*. önskar hjälp ifrån. (" Fanns det ännu hjälp? " *Josef K.* i SIL i *P*.s.312.)

[cdi] jfr. Bachtin,1991, s.28.f.

[cdii] WE. *Franz Kafka*, s. 121.

[cdiii] Ib..

[cdiv] Bl.a. Borges, Ekbom och Lars Gustavsson.

[cdv] (1916.)

[cdvi] Jfr. *Eine kleine Frau*.

[cdvii] jfr. Schärf, s. 67.

[cdviii] t.ex. H. Uyttersprot, G. Kaiser, Chr. Eschweiler.

[cdix] jfr. Kaiser, 44 ff.

[cdx] d.v.s.: ”Wuppertal-utgåvan”, under red. av Roland Reuß.

[cdxi] Ett ytterligare editionsförslag har kommit med Reuß, som bibehållit de 16 häften i vilka Kafka ursprungligen skrev *Processen*, och så givit ut FKA, en utgåva inkl. en *faksimilutgåva* av dessa häften, Roland Reuß, *Zur kritischen Edition von „Der Process“ im Rahmen der Historisch-Kritischen Franz Kafka-Ausgabe , aus: Franz Kafka. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Franz Kafka-Hefte 1* . Frankfurt am Main – Basel, 1997.

[cdxii] *Om Diktkonsten*, s. 39.

[cdxiii] *MBfl,* s.3.

[cdxiv] Nämnas kan här även i detta sammanhang att en palimpsest-hypotes har framförts av Guillermo Sánchez Trujillo. Denne menar att *Processen* är en ”palimpsest” [cdxiv]på Dostojevskijs *Brott och straff*. *Crimen y castigo de Franz Kafka, anatomía de El Proceso*. UNAULA i Colombia har publicerat en utgåva av *Processen*, 2005, innehållande, även den, *Ein Traum.*

[cdxv] Goethes, Kellers.

[cdxvi] BS, *Brentano and Kafka*, s. 15.

[cdxvii] Hägerström, Phalén - och senare t.ex. Olivecrona och Hedenius.

[cdxviii] Till Montaigne.

[cdxix] I.W. Holm, 2007 s.96.

[cdxx] *P*.s. 7.

[cdxxi] Ib.s.7.

[cdxxii] Ib, s.165.
[cdxxiii] Horkheimer, 1971, s.101.
[cdxxiv] *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu,* från 1799.
[cdxxv] jfr. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* . Exkurs II, s.117. Jean Paulhan är övertygad om de Sades och Mirbeaus inverkan på Kafka - såväl som på andra modernister. Den i botaniken kunnige Octave Mirbeaus bok *Lidandets trädgård* – skriven under Dreyfusprocessen, som denne också senare skrev en bok om, - är en erotisk klassiker med en sadomasochistisk perversion, en bok också grundad i politisk anarkism samt häcklande av kolonialismen. – Mirbeaus inflytande på Kafka är förmodligen större än vad man tidigare vanligen anat. --- Jfr. ”Jag är ett monster!” (perversitetens *Clara* i M.s *Lt*.) .
[cdxxvi] (se: *Titorelli*-kapitlet.).
[cdxxvii] *P. s.16.*
[cdxxviii] Jfr. Wayne Booth,: "covert irony" . d.v.s. "täckt ironi" .(WB,1974.).- / ”oblique”. / ”skev, förtäckt”/ .
[cdxxix] bl.a. Ekbom.
[cdxxx] *T*III*,*s.65.
[cdxxxi] FK, *SErz*, s.302.
[cdxxxii] i : *Kafka y sus precursores.*
[cdxxxiii] Simmel,1919, s. 97.
[cdxxxiv] sujett = berättad handling/intrig.
[cdxxxv] *P*., s.238.
[cdxxxvi] *Ib*.s.13.
[cdxxxvii] jfr. Jens Holmgaard, *En ironisk historia*. kap.5.: *Upprepningens estetik*.
[cdxxxviii] Men vad? ,svävar en fråga fram……
[cdxxxix] *Ib.*, ss. 38-39.
[cdxl] (jfr. här J. Habermas syn på psykoanalysen. Vad är orsaken till att något hänvisas till *Der andere Schauplatz*, till *Der andere Bühne* ? Här kan man inledningsvis göra uppmärksam på de allusioner till teater och skådespeleri som Kafka gör i *Processen*: ”Om det var en komedi, så skulle han spela med.” (P.s.12.).)
[cdxli] (Eng. Mind, = Sv.: närmast – men ngt smalare - ekvivalenser är ju : sinne, förnuft, förstånd, medvetande.)
[cdxlii] *P*.s.107.

[cdxliii] *P*. ss.105-117.
[cdxliv] Jfr. även Mirbeau, *Ll,* s. 211.
[cdxlv] jfr. tidlöshetsaspekten framhållen bl.a. av Adorno i *Prisms*.
[cdxlvi] EG.1963, s. 38.
[cdxlvii] Kafka, *SErz*.s. 244.
[cdxlviii] *Essais*, *Apologie de Raimond Sebond ,Livre 2, Chapitre*. XII.
[cdxlix] Man kan här tänka på, vilket många kafkakommentatorer gjort, att Kafka bevisligen läst Freuds berömda essä om Leonardo da Vinci, som där tolkat ett barndomsminne samt ett par berömda bildverk av Leonardo, bl.a. *Mona Lisa* och målningen *Anna, själv, tredje*. Att den i denna studie förekommande gamkonturen i själva verket upptäcktes av … Jung och Pfister, det nämns helt avsides av Freud.
[cdl] (jfr. *Mona Lisa*, en tavla som följde Leonardo till Frankrike i exil och - vad vi vet - aldrig nånsin blev klar.)
[cdli] Likt gamkonturen hos da Vinci.
[cdlii] Om *Dike* – den grekiska gudinna, som var dotter till *Zeus*, och som faktiskt var okänd för t.ex. Homeros, skriver Hesiodos´ i *Verk och dagar*, att : ” Hon lämnar gråtande den by som kränker henne.”. Om vad *Dike*s förekomst/uppkomst innebär, skriver S. Holm i *Graesk religion* : ”Herved bliver ikke blot Zeus og dermed religionen ethiceret, men der giver Retten en Grundlag som styrker den i en vanskelig tid.” (SH, s.76.)
[cdliii] Alltså Gr.: *Artemis* el. Rom.: *Diana*.
[cdliv] Jfr. vissa skribenters (rimliga) påpekande att *Ananke*, nödvändigheten, präglar Kafkas verk… Man tänker väl här på det till synes fruktlösa i t.ex. *Josef K.s* kamp.)
[cdlv] Jur.Dr.
[cdlvi] Aforistikern E.M. Cioran menar, att paradiset är det ställe, som är befriat från alla kommentarer. Analogt – någorlunda - med det gamla arabiska uttrycket , att helvetet är den plats som är ”stensatt med domare”, med *kadirer*.
[cdlvii] jfr. M. Weber & G. Lukács.
[cdlviii] som Derrida m.fl. anser.
[cdlix] *S*. s.207.
[cdlx] *MK*.s.60-61.
[cdlxi] *P*. s.292.
[cdlxii] (Jfr. t.ex. Hägerström)

[cdlxiii] *P*.s.293.
[cdlxiv] *Ib*.s.293.
[cdlxv] JD. 1984, s.195.
[cdlxvi] Jfr. G. Groddeck, 1977, s.165.
[cdlxvii] *P*. s.293.
[cdlxviii] *P*.s.295.. Parabelns sista mening.
[cdlxix] Även Benjamin, 1969, s.294.
[cdlxx] H.H. Weinberg, s. 6.
[cdlxxi] *P*.s. 295.
[cdlxxii] - jfr. Russells typteori
[cdlxxiii] *Essais , Livre III*, *Chapitre*. XII, *De l´éxperie*nce, *Om erfarenheten* , http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.0:4:12.montaigne.)(orig.: " Or. les loix se maintiennent en credit, non par ce qu'elles sont justes, mais par ce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur authorité; elles n'en ont poinct d'autre !. Qui bien leur sert. Elles sont souvent faictes par des sots, plus souvent par des gens qui, en haine d'equalité, ont faute d'equité, mais tousjours par des hommes, autheurs vains et irresolus. Il n'est rien si lourdement et largement fautier que les loix, ny si ordinairement. Quiconque leur obeyt parce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doibt.".)
[cdlxxiv] WB, *Franz Kafka,* i *BoD*, s.219f.
[cdlxxv] (Binder.(1979) , S.491. Scholem, (1967) ,s.306.).
[cdlxxvi] *Book of Bahir*.,s.2.
[cdlxxvii] *Summa theol*. I, 12, 2; Jfr. Ps. 35.10.
[cdlxxviii] W. Hamacher, *´The gesture in the name´ (1991) premises, essays on philosophy and literature from Kant to Celan.* (1996), Stanford, ss. 300-301.
[cdlxxix] Jfr. rätt, lat. : *Ius*.
[cdlxxx] Jfr. Tamm.
[cdlxxxi] Konstnärernas.
[cdlxxxii] Oktober 1921 (T.3, s.191f.).
[cdlxxxiii] (Jfr. *Moseböckerna* och Kierkegaards *Frygt og Baeven*. Vi finner oftare referenser till *Abraham* än till *Moses* hos Kafka. Båda står dock i centrum för auktoritetsproblemet, som upptog mycket av Kafkas tankar.).
[cdlxxxiv] Dahlberg, s. 66f.

[cdlxxxv] Ib. s. 76.
[cdlxxxvi] *P*, s.13.
[cdlxxxvii] i *Tragik und Ironie*.
[cdlxxxviii] 1983 , s.106.
[cdlxxxix] Jfr. *August Heat* (1910) en novell av W.F. Harvey, som har ett förvillande likt innehåll.
[cdxc] *Thomas l´obscure*, s.117.)
[cdxci] i *Den Estetiska dimensionen*.
[cdxcii] *P*.s.312.
[cdxciii] Ib. s.122.
[cdxciv] Jfr. *Le Mythe de Sisyphe*.
[cdxcv] vW, s. 331.
[cdxcvi] i : R.L. Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (* 1896), ss. 68, 48.
[cdxcvii] *F.* s.56.
[cdxcviii] RB, 1959.
[cdxcix] *Ib.s*.217.
[d] FD,s.9.
[di] Ib. s.57.)
[dii] FK, *F*.s. 70.
[diii] F.s.56.
[div] jfr. Unseld, s. 87. Ibland skriver Kafka fel: han skriver i handskriften ”Georg” i stället för ”Gregor”, och hänger sig omedvetet kvar hos hjälten i sin första lyckade / straff-/ berättelse: *Domen*.
[dv] RLS, ss.64f.
[dvi] Eg. ”kafkaisk”.
[dvii] MW,s.98f.
[dviii] jfr. här t.ex. M. Merleau-Pontys resonemang kring Jaget , medvetandet och ”mellanvärlden” i dennes problematiserande/nyanserade *Kroppens fenomenologi*, (1997).
[dix] Alberés/Boisdeffre,s.68. , om *Gregor* i *Förv*andlingen.
[dx] Jfr.: *Dr. Jekyll och Mr. Hyde* och hur *Grete, Gregors syster,* i *Förvandlingen* i mitten av berättelsen kallar Gregor för ”den” och i slutet för ”han”.
[dxi] *P*.s.12.
[dxii] Jfr. *I straffkolonien*, där det uppstår ett liknande problem efter den grymme officerens död.

[dxiii] *Återförvandlingen av Gregor Sam*sa

[dxiv] Man kan här påminna om en betydligt mer sentida författare, såsom Estrin (2002), en amerikan , som skrivet en omfångsrik fortsättning på *Förvandlingen*.

[dxv] (Berättelsen av K. Brand finns återtryckt i H. Binders *Prager Profile: Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, 1991, ss. 295-97.)

[dxvi] Jfr. t.ex. Ekbom, s.137.

[dxvii] Fr. C. Schlingmann.

[dxviii] (/ "ihre junge Körper dehnte"/)

[dxix] se: FrB,1952, ss.36f., samt FrB,1958, 40-42..

[dxx] eller "*Gregor*", - ty han var *Gregor* i *Förberättelsen*, men är nu en .. karikatyr (månne) av sig själv, i den "Manifesta berättelsen", efter det att han vaknat upp i berättelsens inledning efter oroliga drömmar, - alltså som en blott "Gregor"…

[dxxi] DBE, s.20.

[dxxii] (Kafkaism = FKs stil , och hans formvärld.).

[dxxiii] Blanchot, 1981.

[dxxiv] Jfr.: *Gracchus*, - It. Graccia = Sv., kaja = Tch. *kafka* (kavka).

[dxxv] KW, 1966, s.40.; Ty.: "peinlich", stilvärde på svenska trol. mitt emellan "pinsam" och "plågsam"…

[dxxvi] Jfr. Unseld, ss.170ff.).

[dxxvii] 1899 ; jfr. Hermes, s.542..

[dxxviii] (övers. H. Johansson.)

[dxxix] Apparaten överträffar i alla avseeden t.o.m. konstruktionen i E.A. Poes skräckberättelse *The Pit and the Pendulum*, (1842).

[dxxx] (L. s.67.)

[dxxxi] se dennes klassiska bok *Om rätt och moral*.

[dxxxii] Jfr.t.ex. Novell-Smith.

[dxxxiii] Jfr. här t.ex. . Sl. Žižek, L. Kolakowski. Žižek hävdar - dialektiskt -, att gud ändå är närvarande i Kafkas texter.

[dxxxiv] … och är i grunden därmed rutten … ; AL, s.63.; Jfr. värdenihilismen.

[dxxxv] Jfr. Lewis Carrolls *Underland*.

[dxxxvi] Jfr. Montaigne om "rätt".

[dxxxvii] *SErz*., s. 122.

[dxxxviii] Hegel, *PhdG*, ss.150.ff.

[dxxxix] (Jfr. *En läkare på landet*.)

[dxl] DQ, s.52.
[dxli] Milena kallar i sin dödsruna över Kafka ,6.6.1924, denna berättelse för ”skiss”. MJ, s.380.
[dxlii] (10 mil ,"zehn Meilen", - : en tysk el. preussisk mil är c:a 7400 meter lång ...)
[dxliii] *SErz*.s.123ff.
[dxliv] Dessa hästar i svinstian kan ju vara ett av Kafkas – icke så ovanliga – ”citat”, ty vi har i en av Kafkas favoritromaner,- och favorithögläsningsobjekt, redan nämnda Kleists *Michael Kohlhaas*, att göra just med ett par hästar förlagda i en svinstia !! Jfr. vK, MK, s.22.
[dxlv] Här kan man tänka på hur Kafka själv hängivet, troligen i ruelse och skam, *använde* kvinnor till att kunna få både ro och inspiration till att skriva, både *Ottla* och *Felice*, t.ex., således inte begärde dem i sexuellt mening. *Rosa* är ju – på förhand – bortvald. Och verkande centralfigur i detta. Doktorns öde är frukten av ett Nej.
[dxlvi] Jfr. *Strohmian* i *Der blonde Eckbert*.
[dxlvii] Psykoanalytikern Kurczacz utesluter här inte att vi har ett dubbelgångarfenomen här, att doktorn och pojken är två sidor av samma person !
[dxlviii] Jfr. Torsten Ekbom, som, även han, här finner en "flaubertism"….
[dxlix] *SErz*.s.127.
[dl] *SErz*.s.128.
[dli] En jämförelse har gjorts av Marion Sonnenfeld.
[dlii] (Göran Lundstedt)
[dliii] MR, *Kafka*, s.89.
[dliv] jfr. F.D. Lukes tolkning av *Förvandlingen* som en sjukdomshistoria.
[dlv] jfr. Jahraus, s.241.
[dlvi] Br. 1910-1912,s.188.
[dlvii] (H. Järv, *Insikt o handling* 2,3/4,s.103.).
[dlviii] i t.ex. dennes *Loewenhistorier*.
[dlix] *SErz.*s. 26.
[dlx] (jfr. H. Blomquist.)
[dlxi] Denna pjäs är löst byggd på en novell av den – fordom mer än idag högt erkände o. ansedde - fine berättaren Ola Hansson.
[dlxii] (S.K. *S.V.*:*XV.* ss.13-49.)
[dlxiii] JC.1990-91, s.360.

[dlxiv] Freud, 1962, *Aus den Anfängen* …., s.194.
[dlxv] *Psychoanalytischer Literaturinterpretation*, *Praktiken und Probleme*…. , s. 126-153.
[dlxvi] Anz,2002.s.137.
[dlxvii] *SErz,* s.23.
[dlxviii] Anz.Op.cit., s.132.
[dlxix] *SErz*, s .32.
[dlxx] HB, *Den oerhörda…..,* 194-96.
[dlxxi] Jfr. Corngold, s. xvi.
[dlxxii] *TI*,s.115.
[dlxxiii] Ekbom, 2004,s.102
[dlxxiv] i Maj 1913 i Kurt Wolffs *Der jüngste Tag*. Jfr. dennes intressanta brevsamling, innehållande brev från och till förlagets alla framstående författare !
[dlxxv] A. s.9.- *Amerika*, - inledningen.
[dlxxvi] (*Ross*, ty. = ”dumbom”),
[dlxxvii] Den *figur* som är närmast den hela mäniskan hos Kafka, det är väl apan i *En redogörelse inför en akademi*.
[dlxxviii] ”*Butterbaum*” är ett namn, som syns som ett komiskt transitnamn mellan tyska och engelska. Mycket i *Amerika* är ju också karikatyrmässigt tecknat.
[dlxxix] Effektbeskrivning.
[dlxxx] *A*.s. 11.
[dlxxxi] lat.”advenire” = draga till sig.
[dlxxxii] Många – eller jag själv - associerar ordet till Engelskans ”venture”.
[dlxxxiii] *D.s poetik*, s. 193.
[dlxxxiv] *Om Konst och litteratur*. I :*Litteratur och revolution,* (1969) .s. 141.
[dlxxxv] se: *Mannen utan egenskaper*.
[dlxxxvi] Kap. 7 i *Amerika*.
[dlxxxvii] *A.*, s.72.
[dlxxxviii] Ib, s.192.f.
[dlxxxix] På balkar.(Namnet ”balkong”s etymologiska grund.)
[dxc] Beisnner, 1958, ss.13f.
[dxci] Likt Tertullianus, av S.K. mycket uppskattad kyrkofader.
[dxcii] el. Gordon Craig. - Jfr. Ekbom, s. 107.

[dxciii] A. s .250.
[dxciv] i tal vid uppläsningsafton i Mass. U.S.A., 1952.
[dxcv] Kap.1. *Eldaren.*
[dxcvi] Dit han gissningsvis då och då drömt om att ”fly”.
[dxcvii] jfr. byråkratins födelse vid denna tid, automatiseringens och taylorismens.
[dxcviii] se : Benjamin., *Bild och dialektik*. s.243.
[dxcix] jfr. Schillemeit.
[dc] jfr. Unseld, s. 22ff .
[dci] Jfr. Salfellner, s. 18. I Prag mycket mer än i Wien slog både kubismen och expressionismen snabbt igenom.
[dcii] V. S. *Konsten som grepp*, s. 48. i : Aspelin/Lundberg, 1971.
[dciii] Kafka läste själv upp detta kapitel för sina vänner.
[dciv] *S*.s. 9. Inl. till Kafkas *Slottet*.
[dcv] Jfr. Axel Hägerström *Makten och staten*.
[dcvi] *Zadie Smith on Kafka,*(2008).
[dcvii] *S*.s.31.
[dcviii] Jfr. W. Booth, *ARoI*.
[dcix] Jfr. även t.ex. E. Heller, i dennes *The disinherited Man*, som kritiserar den allegoriska tolkningen av *Slottet*.
[dcx] *MoS*. s.70.
[dcxi] *DGdW*, s.140.
[dcxii] …strax bortom Gibraltar.
[dcxiii] se: Pasley, *Zum åusseren Gestalt des ”Schloss”-romans, Kafkasymposion*, ss.137-143.
[dcxiv] Brod. D.S. Vorw.I. s. 481.f.
[dcxv] (sammanställd – hjälpligt - efter FKs egna handskriftsmanus / *Oroginalfassung*, 1981, sammanställt av M. Pasley. / - 380 sidor 2008.).
[dcxvi] *S*.s.13.
[dcxvii] *Kafka,*1960 .
[dcxviii] Jfr.R. Jakobson och *metonymin.*
[dcxix] Detta ”som om” är här ett med R. nytt estetiskt begrepp, och har litet att göra med filosofen Vaihingers ”als ob”, som är strikt kunskapsteoretiskt
[dcxx] FK, *S*, s.18.
[dcxxi] MR *Kafka*, (1960) s. 91.)

[dcxxii] MR,1960.s.114.
[dcxxiii] Ib.s.115.
[dcxxiv] Ib.s. 116.
[dcxxv] WS,2002, s.55.
[dcxxvi] J.-P.S,1972,ss. 265f.
[dcxxvii] s.11.
[dcxxviii] Jfr. Neubner om Tiecks *Der blonde Eckbert*,..: ”Zerfall des Raum-Zeit-Kontinum”… , samt Novalis *Rosenblüthe* ….
[dcxxix] Att detaljen är integrerad kontrapunktiskt i verken har Karl Vennberg inte helt förstått : ”den infantila förkärleken för detaljer”, (1945) s.5.
[dcxxx] (Jag tänker också på när Kierkegaard ser sig själv som en gammal gubbe, som talar till ett barn. Båda är han själv. I *Diapsalmata*. SK, *S.V.*II.)
[dcxxxi] (Efter : Franz Kafka, *Das Schloß*, utg. av M. Pasley, *Apparatband*.)
[dcxxxii] SApp.ss. 115–117.
[dcxxxiii] *S*. s.30.
[dcxxxiv] BE, s.65.
[dcxxxv] WE,1958.
[dcxxxvi] Om hur man kan se betydelser klarna “från verk till verk”, kumulativt , se även M. Robert, s. 118. M.fl. s.

[dcxxxvii] WE, ss. 74-91; 109-115.). --- (Emrichs verk har “universalitetsbegreppet” i centrum i hela sin analys. (se: ss. 45-91.
[dcxxxviii] B. ss. 65-67, 68, 71.
[dcxxxix] MR, *Kafka*, s.90.
[dcxl] S. s.92.
[dcxli] T. Manns uppsats om *Slottet*. i : *Schr.u.R*.s.375.
[dcxlii] ss. 214 -225 i *Das Schloss* (Fischer-pocket-*Ausgabe der Handschrift*….)
[dcxliii] (ty. *Vermessenheit*”= förmätenhet) (.- Alla namn brukar vanligen – i den höga transcendensens namn - förses av Kafka med en komisk laddning.) (”*Klamm*” betyder på tyska *stelfrusen*, - på tjeckiska ”bländverk”. Jfr. T. Ekbom, s.20.).
[dcxliv] jfr. *Karl Rossmann* , *Josef K.* och *Gregor Samsa* !
[dcxlv] *S*, s.309ff.

[dcxlvi] Heller, s. 201.
[dcxlvii] Jfr: *La grammaire des fautes* ,- felens grammatik , - H. Freis : " Ur omvändningen kommer förståelse /.../.":
[dcxlviii] Fragm. *Das Schloss*, s. 422, i 1946 uppl.
[dcxlix] jfr. breven till H. Weiler.
[dcl] hämndgudinnor, - eumenider, de ”välvilliga”.
[dcli] Jfr. Grillparzer.
[dclii] Gambit: av It., *gambetta* = krokben.
[dcliii] i: *Athenäums-fragmente*. No. 124. Ca 1798 .
[dcliv] L. Dahlberg , II.s.70.
[dclv] (TFL 2003.).
[dclvi] LD,s.70.
[dclvii] (Ib.)
[dclviii] se: *Pour la poétique* III, 113.
[dclix] FB.s.39f.
[dclx] Jfr. *Det surrealistiska manifestet*. Det första. Observera att ordet ”surrealism” inte existerade när Kafka skrev sina mästerverk.
[dclxi] "Es gingen zwei Parallellen ins Endlose hinaus." / ”Det löpte två paralleller ut i det ändlösa.”/, Chr. Morgenstern.
[dclxii] 1940, först publicerade i Kafkas husorgan, *Der Neue Rundschau*.
[dclxiii] Jfr. Koskinen, som i sin analys av S.K.s bok talar om ett ”yttre” och ett ”inre” själv.
[dclxiv] Jfr. t.ex. Linden, s.64.
[dclxv] *SErz*, s.121.
[dclxvi] (FK, *Die Wahrheit über Sancho Panza. SErz*.s.304.)
[dclxvii] AC,Ib.ss.169-186.
[dclxviii] Susan Sontag i : Bataille, 1977, s. 87.
[dclxix] jfr. Nietzsche.
[dclxx] EH,1952,ss.201f.
[dclxxi] (Jfr. Derridas uppfattning om *Processen*, såsom en slags anti-, eller icke-roman.)
[dclxxii] L. II.s. 231.
[dclxxiii] jfr. W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, - en uppföljare till dennes *A Rhetoric of Fiction*. - där B. inför distinktionen ”overt”-”covert” öppen-täckt, vilket i *Kierkegaardskt* språkbruk (i *Begrebet Ironi*) skulle motsvaras av ”genomskinlig”-”ogenomskinlig”.
[dclxxiv] *Josef K.* i *Processen*. Under första förhöret, P. s.68.

[dclxxv] jfr. S.K. Bd. II. S 43.
[dclxxvi] jfr. L. Beijerholm , [diss. 1962].
[dclxxvii] Jfr. Thomas Mann, om Kafka som skrivande ”med en den heliga satirens ande” , Mann, s.379, … och: ”Den beteckning, som passar bäst för denne diktares väsen är den, som en religiöse humorist.”, (Ib, s. 376.).
[dclxxviii] Jfr. Jean Paulhans essä *Le secret*.
[dclxxix] S, s.123.
[dclxxx] EH,Op.cit.,s.193.
[dclxxxi] 1945.s.26f.
[dclxxxii] i uppsatsen *”Hyazinth und Rosenblütchen” – Die Romantik als Anfang der Moderne. ”Von Novalis zu Kafka.”*
[dclxxxiii] jfr. R. Roussells teori . Denna går ut på att man bör kunna skapa en bra roman , om man börjar och slutar med exakt samma, identiska mening. Denna meningen har då – naturligt nog – en något annorlunda innebörd vid den sista förekomsten än den hade vid den första, varpå en ... svävning uppkommer. Dialektiken i *Det Samma*. – se Heideggers *Identität und Differenz*.
[dclxxxiv] Jfr. Hegel i *Phänomenologie des Geistes*, företalet:” Sanningen är sitt eget Självs vardande, cirkeln, kretsloppet, som förutsätter sitt slut som sitt mål, och har det som sin början , och bara är verkligt genom utförandet och sitt slut.”

[dclxxxv] jfr. Hayman, s.82.
[dclxxxvi] *T*I.s.16.18/19 Maj, 1910.
[dclxxxvii] *MB*, s.229.
[dclxxxviii] *P*. s.119.
[dclxxxix] *Domen*, *SErz*.s.26.
[dcxc] FK, *Den sanningssökande hunden*. *SErz*. s.354.)
[dcxci] Jfr. det berömda avsnittet hos M. Proust i *A la recherche du temps perdu* (del IX.) , den lilla gula färgfläcken, som fascinerar *Bergotte* i målningen av Vermeer van Delft, *Utsikt över Delft* : en liten detalj, i form av en gulfärgad muryta, som får *B*. till estetiska överläggningar: ”Så borde jag ha skrivit. Mina senaste böcker förfaller torra /…./”.(se: MP, IX,ss.375f.)
[dcxcii] jfr. FK, *Boet*.
[dcxciii] *Ll*, s.243.

[dcxciv] ”Utan särskild orsak, bara för att tillfälligt slippa gå tillbaka till skrivbordet, öppnade han fönstret. Det lät sig svårligen öppna; han måste ta tag med båda händerna om vredet. Sedan drog genom fönstrets hela höjd och
bredd den med rök blandade dimman in i rummet och fyllde det med en lätt brandlukt. Också några snöflingor singlade in.´En förskräcklig höst. ´ sade fabrikanten till K., fabrikanten , som obemärkt kommit in i rummet ifrån ställföreträdande direktören.K. nickade och såg oroligt på dokumentportföljen. /…./.”,- som något smärtsamt noterar man kanske här – som läsare - att livet pågår friskt och sunt … vid sidan om processen.
[dcxcv] Jfr. GSs essä om ” *Der Landarzt*”.
[dcxcvi] Ty.”Trieb”- drift , icke instinkt …
[dcxcvii] (Jfr. Horkheimer/Adorno.)
[dcxcviii] Jfr. Sartre, *L'Être et le Néant,* där själva jakten, *”la chasse”,* - till sist - blir meningen med det hela. Jfr. det, att jaktens gudinna, *Diana*, skymtar i *Processen*, som symbol för *Rättens* tjänare, de lägre domarna, i ”Titorellikapitlet”. Rättsskipning i paritet med evig lust.
[dcxcix] jfr. Nietzsches svårförståeliga *Der Wille zur Macht*. (Posth. red. av systern Elisabeth Förster-Nietzsche.)
[dcc] Jfr. Barthes essäer, t.ex. essän *Skriva – ett intransitivt verb ?*
[dcci] Det är lättare – snart sagt – att säga vad FK INTE blandade in, än allt vad som nu är inblandat. Kanske det enda som inte finns med i verken är just … hela, kompletta, reella människor. Denna brist är då till … för läsandet.
[dccii] jfr. Laplanche/Pontalis, *Das Vokabulär der Psychoanalyse II*, ss. 377 ff.
[dcciii] bl.a. i *G.W*. XVII, *Abriss der Psychoanalyse* .
[dcciv] jfr. *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, (1938).
[dccv] (jfr. Zimmermann).
[dccvi] M. The art of the soluble. s.152.
[dccvii] Jfr. Kafkas *Den sanningssökande hunden* och denna hunds reflexioner om frihet.
[dccviii] G. Kurz.,1984, s. 89.
[dccix] Jfr. Anton Tjechov och ”Darlingeffekten”, efter Tjechovs novell *The Darling*, där man har trott sig märka att Tjechov förälskar sig i det kvinnliga ”dumhuvudet *”Olga* (*Olenka*) *Plemyannikov*.

[dccx] WB,1969, s.234.
[dccxi] jfr. G. Kaisers klassiska uppsats om *Processen*.
[dccxii] Jfr.: Meschonnic!
